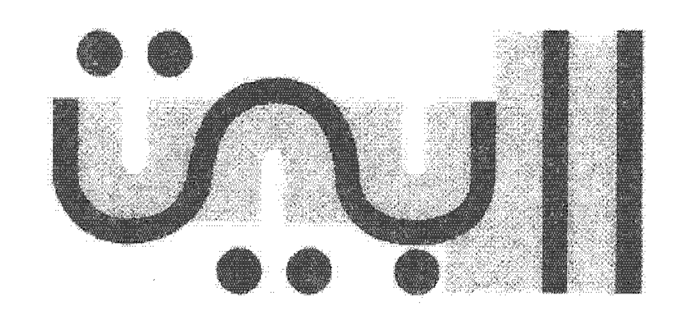


تمجيد اللَّبس
حوار مع عبد الفتاح كيليطو
بورخيس: صنعة الشعر
ماريولوتسي: شعرية الغامض
بين الإيروسية والشعر
مجلة بيت الشعر في المغرب
عدد مزدوج: 11-12
أبو عبدو البغل
https://facebook.com/groups/abuab/
Scanned by
Jamal Hatmal



مجلة فصلية يصدرها بيت الشعر في المغرب

12/11

شتاء 2009

لوحة الغلاف للفنان عزيز أزغاي

المواد التي ترسل إلى المجلة لا ترد إلى أصحابها.
لا تنشر المجلة القصائد والدراسات التي سبق نشرها في منبر آخر.

عنوان المراسلة

صندوق البريد 40593، عين الشق، المصلى، الدار البيضاء، المغرب.
الهاتف / الفاكس 99 03 83 22 (0)(212)
البريد الإلكتروني : bayt212@yahoo.fr
موقع بيت الشعر في المغرب على الأنترنيت www.Albayt.org.ma

تصدر المجلة بدعم من وزارة الثقافة

الفهرست

كلمة العدد

الحاجة إلى الشعر كالحاجة إلى الفكر. إنهما ضرورةٌ وجودية. ولربما كان الشسوع الواسم لمنطقة لقاء الشعر بالفكر، الذي أغرى التأمل الفلسفي منذ زمن بعيد، داعيا لعد الحاجتين حاجةً واحدة. صونُ هذه الضرورة وتأمين حيويتها تحدٌّ متجددٌ، يقتضي دوما بناءَ الوعي بهذه الضرورة من موقع مفتوح، وإيقاظَ الإحساس بإلحاحها، والسعيَ إلى تحويلها إلى انشغال يومي، يُجاور الانشغالات الأخرى، ويسري فيها، ويسائلها، لئلا يحجب فيها النسيانُ الوجودَ.

بخفوت الوعي بهذه الضرورة الوجودية، يتضاعف ما يستدعيه صونُها من مقاومة متعددة الأضلاع، في زمن ينبذُ الشعر والفكر ويرسخ وَهْمَ انتسابهما إلى منطقة الفائض، أو منطقة الملحق والثانوي والهامشي. زمنٌ بوجه تقني، يستعجل المساءلة من موقع فلسفي ينأى عن ثنائية القبول والرفض الفجة، بما يهيئ لإدماج الشعر في بناء الفكر وإدماج الفكر في بناء الشعر، استنادا إلى تفكيكٍ لإبدالات العصر. تفكيكٌ لا يتنازل عن المعرفة الفلسفية في مراقبة المفهومات واستنباتها.

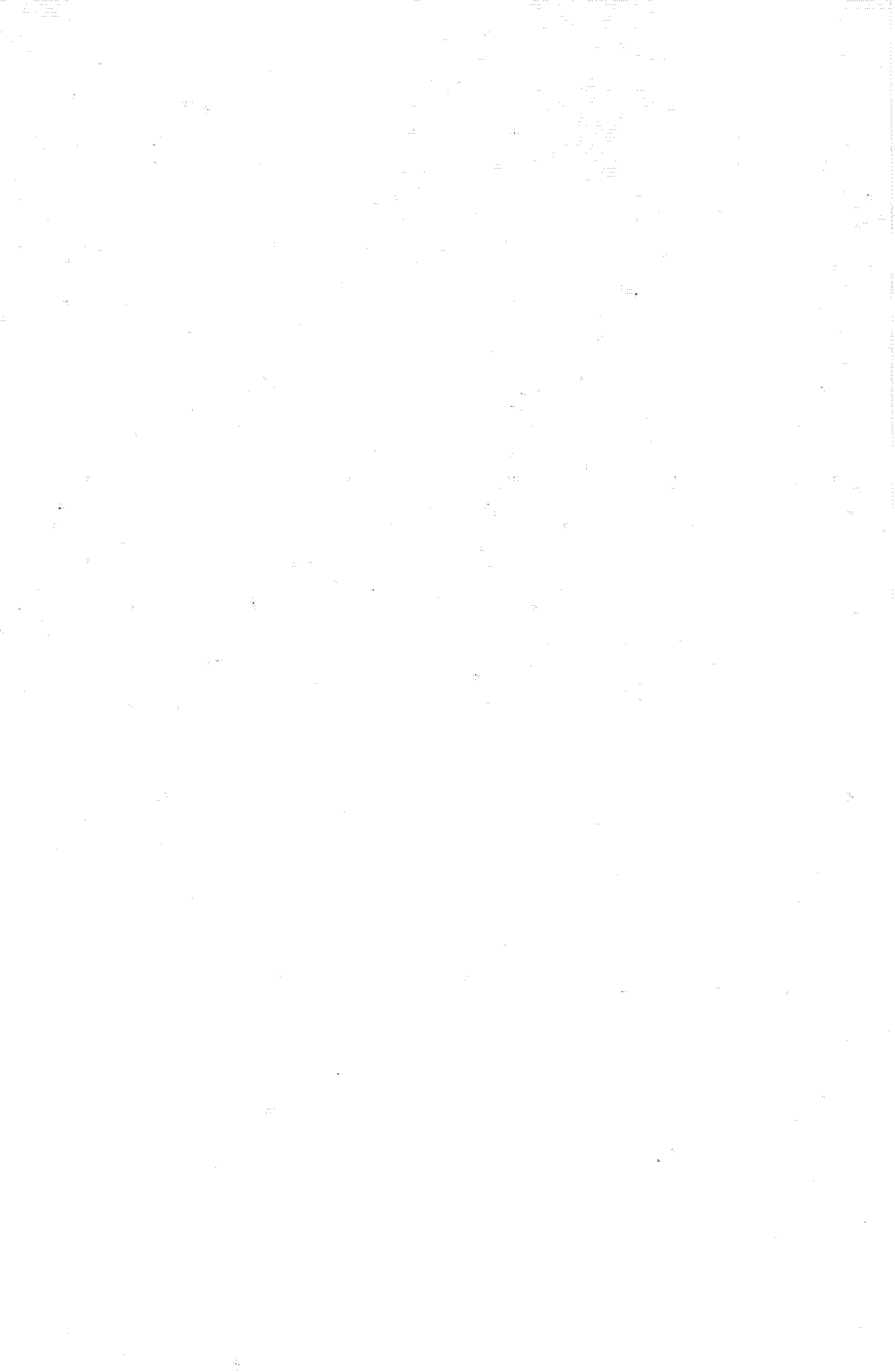
مفهوماتٌ ملساءُ عديدةٌ تخترق الثقافة الحديثـ ... ـها بمنأى عن المناعة الفكرية. خطورة هذا الاختراق في كونه ينتزع، بمباركة تكنولوجية، قيمته على حساب مفهومات ذات سلالة شعرية وفكرية باذخة. ثمة تمجيدٌ للسطحي -لابمعناه الفلسفي الذي يُماهيه بالعميق كما لدى بعض المفكرين- وتمجيدٌ للسريع والنفعي، وانخراطٌ في جَعْلِ صورة الشيء -اعتمادا على الإمكانات الباهرة التي تتيحها الوسائط- بديلا عن قيمة الشيء في ذاته، من غير مساءلةٍ لحدود هذا التمجيد والانخراط، ومن غير مراقبة لخطورة الانتقال بهما من عالم الاقتصاد إلى الحقل الثقافي.

لافت أيضا هذا الهوس الحديث بالظهور، والسعي إلى استبدال الضحالة بالعمق. ذلك ما يقتضي تحصينا يستند إلى معرفة شعرية وفكرية لمجابهة ضحالةٍ لها صورةُ الطوفان وتعددُ الوجوه. ولعل أخطر هذه الوجوه الاحتفاء بالسريع. إن عصرا لا يماهي بين "الحقيقي" و"السريع" وحسب، وإنما يحصر أيضا "الحقيقي" في "السريع"، يظل بمنأى -كما يعلمنا هيدغر- عن الوفاء لما يتطلبه بناء السؤال، مما يهدد السؤال بغربة باردة.

إن ضوء الشعر لا يتكشف إلا من الوعي بأسرارِ المعرفة الشعرية. أسرارٌ تمتد رهاناتُها من الجمالي إلى الفكري، على نحو يسمح بملامسة الوجودي في الشعر انطلاقا من مادته الأساس، أي اللغة. الشعر، بناء على ما تنطوي عليه معرفته، موقعٌ لتخصيب الفكر وحماية السؤال. لذلك يظل الشعر دوما منطقة خصيبة لرفع الحجب وترسيخ المقاومة الفكرية.

حوار





تقديم

عبد الفتاح كيليطو اسم مضيء في المشهد النقدي العربي المعاصر. خَطَّ لِنَفْسه مساراً تأسَّسَ على انفصال مُتَشَعِّب. به أرسى كيليطو آليات جديدة في القراءة، وَبه أعادَ النظر في التعاقد الذي يجمعه بقارئه. ومن ثم فإنَّ القُربَ من المقروء، الذي تُحَقِّقُه كتابات كيليطو لمُصاحِبِها، يَنْهَضُ أساساً على الإبعاد. إبعادُ المقروء عن نَفْسه بِفَصْله عن رؤية تأسَّست عنه في قراءات أخرى. إبعادُ القارئ عن نفسه بفصله عن أحكامه ومُسبقاته لِفَتْحه على ما لا يراه. إبعادُ القراءة عَنْ كُلِّ مَا يُمكِنُ أَنْ يَحُدَّ من لا نهائيتها. هذا القُرب في البُعد والإبعاد هو مَا لا تَكُفُّ كتاباتُ كيليطو عن تَرسيخه. ومن ثم فإنَّ قيمةَ عبد الفتاح كيليطو لا تَتحدَّدُ من وضعيته في المشهد النقدي العربي المعاصر وحسب، وإنما، أيضاً، من وضعيته في تاريخ القراءة بوجه عام. فنادرون هم الكُتّاب الذين تُدمِجُهم القراءة في تاريخها بعَدِّهِمْ لَحظَةً مُشعَّة في مسارها.

ينتسبُ كيليطو إلى هذه النُّدرة. انتسابٌ يقوم على الاختلاف، فَهو شرطُه. ومعنى الاختلاف، في هذا السياق، مشدودٌ إلى الانفصال أيضاً. ذلك أن النُّدرة، التي تَصِلُ كيليطو بسُلالة القراء النادرين في ثقافات متباينة، لَيستْ تقاطُعاً وإنما هي إقامةٌ في الاختلاف. لا نَعثُر لكيليطو على شَبيه، على الرغم من الفُروع المتشَعِّبة لشجرة أنسابه. لا يُشْبِه كيليطو إلاَّ نفسَه. وحَتّى هذا الشَّبَه يَتَعَرَّضُ إلى الرَّجِّ كُلَّمَا تحدَّث كيليطو عن نفسه، كأنه بهذا الرجّ يُوَثِّقُ وفَاءَهُ للقرب بالإبعاد وفيه.

في صُحْبَة كيليطو، نَنْتَبِه إلى حَيْرَةٍ خَبَتْ فينا ونَعثُر على الغرابة نَائِمَةً في الأُلفة وعلى الأسرار محجوبةً في العادة. مع كيليطو يكُفُّ الجزئي عن أن يبقى جزئياً، ويكْشِفُ الهامشي عن خُطورته، ويَسْعَدُ المُبَدَّدُ بِلُحْمته الخفية، وينبثِقُ القَريبُ من

البعيد والبعيدُ من القريب. ثنائياتٌ عديدة تتهدّمُ بمطرقة القراءة، التي بها يَهْوِي كيليطو على مقروئه وعلى القراءات التي حجبت هذا المقروء. مطرقةٌ تهْوِي على موضوعها بلُطف ولكنّهُ لُطْفُ التفكيك. ذلك أنّ كيليطو لا يتوجّهُ إلى المفهومات لهَدْمِها، وإنّما يتسلّلُ إلى النّصوص ويُمَكّنُها من بوحٍ خاصّ، يُعوِّل فيه على المباغتة والإدهاش والإلذاذ. وعبر هذه الآليات يَمتدُّ التفكيكُ إلى المفهومات على نحو سرّي. إنّها الآليات التي تجعل التفكيك في الخطاب الواصف، عند كيليطو، موسوماً باللُّطف والهدوء، لأن سَنَدَ هذا التفكيك معرفي.

بتواضُعِ الكبار وبحفاوةٍ خاصة، استقبلنا عبد الفتاح كيليطو في بيته وهيأ لنا فرصة مصاحبته عبر هذا الحوار:

تَمْجِيدُ اللَّبْس

☐ نود في البداية، أن نشكرك على الاستجابة للحوار، الذي نروم في منطلقه النبش في سيرتك الحياتية والعلمية، بالعودة إلى البدايات، أي إلى الوسط العائلي الذي عشت فيه والتكوين الأول الذي تلقيته.

– ثمة عبارة جميلة استهل بها تسفيطان طوضوروف كتابه **الأدب في خطر** جاء فيها: «منذ صغري، كنت دوماً بين الكتب». ينطبق هذا أيضا علي. فجدي توفرت له كتب ومجلدات كثيرة في الفقه وتفسير القرآن وغير ذلك. كتب لم أكن أستطيع قراءتها، ولم أقرأها أبداً، ولكنها كانت في البيت، داخل صناديق مقفلة. لا أحد يفتح الصناديق ولا أحد يقرأ ما فيها. هل كان جدي نفسه يقرؤها؟ لست أدري. هو ذا الارتسام الأول الذي تحصل لي عن الكتب.

الارتسام الثاني اقترن بالمدرسة القرآنية. فقد لفتني (طبعا في مرحلة تالية) أنها بدون كتب، ثمة المعلم والألواح والكتابة على الخشب، لكنها خالية تماما من الكتب بما في ذلك المصحف. ولعل مزيتها حرصها على تعليم القراءة والخط والحساب.

الارتسام الثالث ارتبط بالمدرسة العصرية، مدرسة ما زالت موجودة بحي لعلو. كان النظام المعمول بها، من السنة الأولى إلى نهاية الابتدائي، يلزمنا بتعلم الفرنسية

خمس ساعات في اليوم، والعربية ساعتين. وما أثارني، منذ أن وطئت قدمي القسم لأول مرة، وجود صور على الجدران، بينما كانت المنازل وقتئذ خالية منها. لا وجود فيها للصورة إطلاقا، الجدران ممسوحة لا تعلوها صور شمسية، فبالأحرى صور زيتية، كما كان الأثاث بسيطا جدا، عكس ما آلت إليه الأمور اليوم. هكذا ارتبطت لدي اللغة الفرنسية بالصورة، خلافا للثقافة العربية، حيث تغيب الصورة أو قلما تحضر.

وقد كان لمعلم الفرنسية في السنة الأولى من الابتدائي تأثيره. معلم مغربي يرتدي جلباباً، محب لعمله، يبدأ الدرس قبل أن يصل إلى القسم. غير أن له شيئا "سلبياً" هو نطقه R كما تنطق الراء. ومنذ ذلك الوقت وإلى الآن، لا أستطيع نطق R الباريسي، كما يسمى. أنطقه راءً. بسبب هذا المعلم لم نستطع، أنا وباقي التلاميذ، نطق حرف فرنسي كما ينبغي. ثمة حروف لا يستطيع نطقها من لم يلج المدرسة، مثلا U وP. أجدادنا وآباؤنا كانوا عاجزين عن نطقهما ولكن الدربة والممارسة تمكنان من تلافي العجز. أما إذا لم يتعلم الإنسان نطق حرف R الباريسي منذ الصغر، فيتعذر عليه فيما بعد القيام بذلك. أضيف أن عجزي عن نطقه سلبي وإيجابي في الوقت نفسه، فلربما طريقة تلفظه هي ما يميزني بمعنى ما، ولا ينبغي أن نستهين بالحرف الذي لا نستطيع نطقه، قد ينطوي على مسألة خطيرة. في حالات قصوى قد يقتل المرء بسبب عدم قدرته على نطق حرف من الحروف. وفي حالات متواضعة يتعرض للسخرية. واصل بن عطاء، مثلا، لم يكن يستطيع نطق حرف الراء، كان ينطق بدله حرف الغين، وهو ما حدا به إلى حذفه من كل خطبه. ذلك ما لجأ إليه أيضا، في سياق مختلف، روائي حديث، جورج بيريك، في روايته **الاختفاء** حيث تخلى عن حرف E، الأكثر استعمالا في الفرنسية. فالاختفاء في الرواية هو أصلا غياب هذا الحرف.

❑ قبل أن نواصل مسار تكوينك المدرسي، ماذا عن الوالدين؟

أومأت إليهما في **حصان نيتشه**. كنا نقطن في المدينة القديمة بالرباط، في بيت كان يبدو لي وقتها بيتاً كبيرا، ولكن لما عدت إليه، بعد أربعين سنة، وجدته صغيراً.

❑ لنعد إلى تكوينك المدرسي

– ما أتاحته لي المدرسة القرآنية ثم العصرية فيما بعد هو الانتقال من لغة البيت

إلى اللغة الفصحى. ونتيجة لذلك ظلت الفصحى، بالنسبة لي، ولغيري، مرتبطة بالقرآن والمحفوظات الشعرية. كان حفظ الشعر جزءا أساسيا من تكويننا، ومازال بيت المعري: «ألا في سبيل المجد ما أنا فاعل...»، يذكرني بأول قصيدة تعلمناها في المدرسة الابتدائية، مدرسة حرصت على تلقيننا الفخر والفروسية.

❑ لربما السياق التاريخي للفترة هو ما تحكم في انتخاب المحفوظات؛ سياق الوطنية والانتماء الجماعي ونكران الذات؟

– صحيح، لأن قصيدة الشابي : "إذا الشعب يوما أراد الحياة" كانت ضمن مقرر المحفوظات... ظل الشعر مرتبطاً في ذهني، وإلى الآن، بالمحفوظات المدرسية. فما الشعر الذي يصاحبنا في نهاية المطاف؟ إنه الشعر الذي نحفظه عن ظهر قلب، الأبيات التي تسكننا. لا تكفي قراءة الشعر، ينبغي أيضاً استظهاره. ولا أدري إن كان الشعراء المعاصرون يحفظونه أم لا!

❑ هناك اليوم، حرص على النسيان أكثر

– من المؤكد أننا نحفظ لننسى. إلى جانب درس المحفوظات في تعليمنا الابتدائي، كان هناك درس الإنشاء. أذكر بالمناسبة أنني كنت تلميذاً متوسطاً، أحصل على 10 من عشرين في العربية، أما في الفرنسية فكنت متأخراً جداً. ما أنقذني هو أمانتي أو جُبني. حكيت ذلك في **حصان نيتشه**. فقد كان معلم الفرنسية يجبرنا، كلما ساوره الغضب، على نسخ نص ما ثلاث مرات. أغلب زملائي غشوا دوماً في النسخ، فيما كنت أنسخ بصدق ونزاهة. هكذا تعلمت الفرنسية بالنسخ. في **حصان نيتشه** تصورت أن التلميذ الناسخ لا يقنع بما تفرض عليه عقوبة الأستاذ، بل يتجاوزها من تلقاء نفسه إلى نقل ما في الكتب، كل الكتب، بحيث صارت القراءة عنده هي الكتابة.

❑ ماذا عن تعليمك الإعدادي؟

– بعد الشهادة الابتدائية، انتقلت مباشرة إلى ثانوية مولاي يوسف، إذ لم يكن ثمة إعدادي، إن لم تخني الذاكرة، فضلاً عن أن ثانوية مولاي يوسف كانت الوحيدة في المدينة.

❑ هناك أيضا ثانوية غورو التي أصبحت الآن تحمل اسم ثانوية الحسن الثاني

– صحيح، فاتني ذلك، وفاتني أن أذكر مدرسة محمد الخامس– درست في ثانوية مولاي يوسف، واخترت التخصص الأدبي كما اخترت اللغة الألمانية لغة ثانية. عوض أن أميل، كما يفعل العقلاء، إلى اللغة الإنجليزية، اخترت، ربما بدافع التميز، لغة جوته.

❑ كيف كان لقاؤك الأول بالأدب خلال هذه الفترة؟

– بعد الطور الابتدائي كان لي لقاء حاسم مع المنفلوطي. أنا من الجيل الذي تتلمذ عليه. هل ما يزال يقرأ اليوم؟

❑ لم يعد مقروءا كما كان الأمر سابقاً

– قد يكون من المفيد العودة إليه، ولو من باب الفضول، لا يمكن أن تتصوروا مفاجأة قراءته بالنسبة لي، كانت مفاجأة اكتشاف عالم الأدب. الأدب شيء غريب، لغة مختلفة، ليست اللغة اليومية ولا الفصحى، الأدب شيء زائد عليهما. هذا الشيء يملكه المنفلوطي وإن سخر منه البعض كطه حسين والمازني. لنقارن بينه وبين عبد الرحمن بدوي. كان بدوي ملماً بلغات عديدة وترجم عنها...

❑ كما تمتع بثقافة عميقة

– تمتع بثقافة واسعة، لأن العمق شيء آخر، ورغم سعة الاطلاع، لم يتتلمذ عليه أحد ولم يتأثر به أديب إلى الآن. كتبه وترجماته جيدة وبصفة عامة أمينة، لكنها لم تحدث أثرا في الأدب العربي. أما المنفلوطي الذي كان يجهل الفرنسية والإنجليزية، فكان له تأثير كبير على الأدباء العرب. وهذه مفارقة، كون الذي أثر في جيل كامل هو شخص ترجم عن الفرنسية دون أن يعرفها، بينما الذي كان يتقن الفرنسية وغيرها لم يكن له صدى يذكر. قرأت للمنفلوطي **الفضيلة**، و**ماجدولين**، و**الشاعر**... ولا بد أن أضيف أنني بقراءتي لهذه "الترجمات" لم أعد فيها إلى الأصل الفرنسي، لأنها بلغت بالنص إلى القمة، كأن النصوص كانت، في الأصل، ناقصة ثم بلغت المستوى العالي والرفيع في ترجمات المنفلوطي. العودة إلى الأصل، والحالة هذه، لن تكون إلا عودة إلى الناقص! النص المترجم هو الكامل! يحدث هذا في الترجمة، فتكون أحيانا أحسن من النص

الأصلي. وهذا ما وقع لبودلير مع ألان إدغار بو. لم يصبح إدغار بو كاتباً كبيراً إلا بعد أن ترجمه بودلير، وهو ما يقر به الأمريكيون أنفسهم. وهكذا فلقائي مع الأدب العربي، بل مع الأدب الأوروبي، كان عبر المنفلوطي. أما جبران فلم يكن له تأثير على مساري، نصوصه تنطوي على بكائية قد تجذب في مرحلة المراهقة، لكنها تصبح منفرة فيما بعد. لذلك لا أعرف سبب إشادة بعض النقاد اليوم به، في حين طوى النسيان المنفلوطي.

❑ كيف انطلقت علاقتك بالأدب الفرنسي في لقائك الأول بما تسميه اللغة الزائدة على اللغتين اليومية والفصحى؟

– في سياق الانبهار الأول بالأدب، كنت حصلت على بطاقة انخراط في الخزانة الأمريكية، التي كانت في شارع علال بن عبد الله، يساراً، قبل وكالة المغرب العربي للأنباء. مكتبة البعثة الفرنسية لم تكن موجودة بعد، ومن ثم لم تكن قراءة الأدب الفرنسي متاحة لي. توفرت الخزانة الأمريكية على كتب بالفرنسية مترجمة عن الإنجليزية. هكذا تعلمت الفرنسية عن طريق ترجمات لكتب أمريكية وإنجليزية. كان الاندهاش عظيماً، اكتشاف الأدب الأوروبي، اكتشاف فضاءات أخرى وأزمنة مختلفة.

بعد اللقاء بالأدب العربي والأدب الأوروبي، بدأت مرحلة الرغبة في الكتابة التي ارتبطت لدي، منذ البدء، بسؤال عنيد: بأية لغة سأكتب؟ اقترنت هذه الفترة فضلا عن ذلك بقراءتي لجريدة "العلم"، وأيضا ل"التحرير" أو "المحرر" (لا أذكر أيهما السابق).

❑ في أي فترة تحديدا؟

– لنقل في نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات، فترة طبعها الإلحاح على الثقافة الوطنية، وأصبح اعتماد العربية في الكتابة واجبا وطنيا. صحيح أن بعض الكتاب مالوا إلى الفرنسية، لأسباب تاريخية معروفة، في مقدمتها التدريس المعتمد وقتئذ. بعد حصول الاستقلال، تعمق الإلحاح على إنتاج ثقافة وطنية، وأصبح خطابا سائداً. ولا ننسى أيضاً ارتباط المثقفين في تلك الفترة بمصادر الأدب، فمنهم من تعلم من المشرق ومنهم من تعلم من فرنسا. منذ ذلك الوقت وسؤال اللغة يقض مضجعي. فلكي أكون شخصا سويا، ويكون سلوكي "سليما سياسياً"، علي أن أكتب بالعربية، ولاسيما بعد

شيوع كلمة استلاب aliénation . من لا يكتب بلغته فهو مستلب... ذلك ما ترسخ في الاعتقاد. لم أكن أعرف، وقتئذ، المعنى الماركسي للكلمة، كنت أربطها بالجنون، l'aliénation mentale، وكنت أتوهم أن من لا يكتب بلغته فهو من المجانين. حرصت من ثم على قراءة كل ما يكتب بالعربية عند المصريين واللبنانيين. شملت قراءاتي الشعر والقصة والنقد. كنت أتمتع بقدرة هائلة على القراءة بسرعة وعلى التركيز والاستيعاب. غير أن ذلك كله انتهى، ولكي أقرأ اليوم خمس صفحات أو ست، أحتاج إلى وقت طويل، فحماس تلك المرحلة خفت. هو ذا السياق الذي بدأت أكتب فيه لنفسي بالعربية والفرنسية.

❑ **هل كتبت شعراً في هذه المرحلة؟**

– كتبت الشعر والقصة والرواية. وأتلفت فيما بعد ما كتبته، لم أترك منه أثراً، وأظن أنني حسناً فعلت. الإتلاف ضروري، ذلك ما كان يطلبه أحد المخرجين من جان جيرودو، الذي عرف بثرثرته المحببة في المسرح، كان يقول له : "ما تتلفه لا أحد ينتقده" Ce qui est barré n'est pas sifflé.

❑ **لنعد، استكمالا لأطوار تكوينك، إلى مرحلة تعليمك الجامعي**

– كنت أنوي متابعة تعليمي العالي بالألمانية، غير أنها لم تكن تدرس بالكلية. وما دمت أجهل الإنجليزية والإسبانية، لم يكن أمامي غير العربية والفرنسية. ومن غرور هذه السن أني كنت أعتبر نفسي ممتازاً في العربية، بل كنت أعتقد أن ليس هناك ما أتعلمه من الأساتذة، فلِمَ سأختار دراسة لغة أتقنها؟ لهذا سجلت نفسي في شعبة الفرنسية، وحصلت فيها على الإجازة.

❑ **كان ذلك في كلية الآداب بالرباط؟**

– نعم. تعليمي العالي، بما فيه السلك الثالث، كان فيها، باستثناء أطروحة دكتوراه الدولة التي ناقشتها في فرنسا. وأتساءل الآن لماذا لم أسافر إلى أوربا لمتابعة تعليمي العالي.

□ كان ذلك ممكناً

– نعم، ولكن لا أدري ما الذي منعني من ذلك.

□ لنعد إلى سنوات الإجازة وما بعدها

– خلال هذه السنوات، حدثت الصدمة التي غيرت وهم تمكني من العربية والفرنسية. فقد كانت النقط التي أحصل عليها في الفرنسية ضعيفة جداً، لا تتجاوز 5 من عشرين. وكنت في نهاية السنة لا أنجح إلا بأعجوبة. هكذا تبخر وَهْمُ أني كاتب الحاضر والمستقبل. لذلك قررت العودة إلى دراسة اللغة العربية. فبعد الإجازة، كانت هناك شهادة، لا يذكرها جيلكم، تسمى شهادة الأدب المقارن. شهادة صعبة للغاية. من موادها النحو والعروض والنقد القديم والفلسفة. درسنا النحو اعتمادا على كتاب **مغني اللبيب** لابن هشام، وكان المقرر منه فصل "الباء" وفصل "حتى". وما زلت أذكر الجملة التي كانت موضوع أحد الدروس، وهي "أكلت السمكة حتى نصفها" برفع الكلمة الأخيرة ونصبها وكسرها، وكلها حالات جائزة. كما درسنا العروض العربي، والملاحظ أن الطالب إما أن يتعلم العروض في ساعتين أو لا يتعلمه أبداً. وقد تمكنت من تعلمه، كنت قادراً على تحديد بحر أي بيت شعري يعرض علي. نسيت ذلك الآن، ولكن أستطيع استرجاعه في مدة وجيزة. بعض الطلبة ممن حضروا شهادة الأدب المقارن لم يتمكنوا من تعلم العروض... كحالي مع الرياضيات...

مادة النقد القديم كان يدرسها الأستاذ أمجد الطرابلسي، واحد من العالمين الكبار بالعربية، كان ينطلق في دروسه من مطالبتنا بقراءة جهرية للنصوص المدروسة ليقوِّمَ أخطاءنا اللغوية. ومع أننا كنا حاصلين على الإجازة، فغالبا ما كان يصحح لنا أكثر من خطأ أثناء قراءة كل سطر. هكذا تبخر أيضا وهمي بمعرفة اللغة العربية. خلال هذه الدروس تعلمت التواضع، وقد أتاحت لي دروس أمجد الطرابلسي الانفتاح على الأدب القديم، لأن مجمل قراءاتي السابقة كانت في الأدب الحديث. مع أمجد، درست ابن قتيبة والآمدي وابن رشيق والمرزوقي وغيرهم. لهذا كله، كانت شهادة الأدب المقارن حاسمة في تكويني. وأذكر أن الشاعر محمد الخمار الكنوني كان من طلبة الفوج. بعد شهادة الأدب المقارن عدت، في السلك الثالث، إلى الفرنسية.

❑ لم تحدثنا عن موضوع بحثك في الإجازة

– لم نكن ننجز بحوثا في الإجازة. هذا نظام تم استحداثه فيما بعد. أما بحث السلك الثالث، أو دبلوم الدراسات العليا، فأنجزته عن فرانسوا مورياك، عن موضوع القدر في رواياته. اشتغلت عليه وأنا على علم أن طريقة تناولي ليست مقنعة ولا مجدية، لأني بدأت أكتشف آنذاك النقد الحديث من خلال قراءتي لبارط وطوضوروف وجينيت. انبهرت بهذه الأسماء الجديدة، ومكنتني فيما بعد، أي بعد نهاية البحث، بعد فوات الأوان، من اكتشاف طرق جديدة في القراءة والدراسة.

❑ كان ذلك في بداية السبعينيات؟

– نهاية الستينيات على وجه التحديد.

❑ قبل مجيء بارت إلى المغرب؟

– سنتين أو ثلاثا قبل إقامته بالمغرب، استمعت إلى محاضرة ألقاها بالرباط (نشرت فيما بعد تحت عنوان "مدخل للتحليل البنيوي للسرد"). لم أفهم حرفا من كلامه، وتكوّن لدي حكم مسبق على النقد الحديث، تخيلت أنني لن أستطيع أبدا استيعابه، كأنني لست مؤهلا جوهريا لقراءته. ومضت مدة قبل أن أتحرر من هذه العقدة. تزامن ذلك مع بداية اشتغالي أستاذا مساعداً بكلية الآداب. وقد ألزم الطلبة أساتذتهم حينئذ بتدريس "المناهج الحديثة". فالنقلة التي حدثت وأدت إلى الاهتمام بالنقد الحديث لم يكن مصدرها الأساتذة، بل طلبة شعبة الفرنسية. وجد الأساتذة أنفسهم مرغمين على تجديد تكوينهم. كان بعض الطلبة شعلة في الذكاء، يتمتعون بمستوى عال وجرأة ثقافية وسياسية، وكان لأحداث سنة 1968 في فرنسا صدى كبير لديهم.

❑ لماذا اخترت فرنسا لمناقشة دكتوراه الدولة، وكيف انتقلت من موريياك إلى المقامات؟

– شعبة اللغة الفرنسية لم تكن تتوفر على أستاذ جامعي مؤهل للإشراف على الأطروحات، لذلك سجلت بحثي عن المقامات في جامعة السوربون الجديدة تحت إشراف الأستاذ محمد أركون. كانت نيتي دراسة الأدب القديم في ضوء الأسئلة التي تضعها العلوم الإنسانية. هذا مجمل مسار تكويني العلمي.

بعد الأطروحة، ألح علي هاجس الكتابة. كنت دوماً أرجئها إلى حين إنهاء البحوث والشهادات، وبحصولي على الدكتوراه لم يبق أي مسوغ للإرجاء. صحيح أنني كتبت قبل إتمام التكوين، ولكني أتلفت، كما أشرت، ما كتبته. ما احتفظت به من الكتابة الأدبية هو ما نشر في **خصومة الصور**.

❑ متى بدأت اللحظة النقدية الأولى التي دشنها كتابك " الأدب والغرابة"، لحظة الذهاب إلى النص الأدبي العربي القديم برؤية نقدية جديدة ومعرفة نظرية مختلفة. و ما هو النص النقدي الأول الذي كان ثمرة هذه اللحظة؟

– كتبت نصوصاً نقدية ولكني طرحتها أيضاً. أول نص نقدي احتفظت به يعود إلى سنة 1975 ويحمل عنوان "مقدمة لدراسة المقامات"، نشرته في مجلة **Studia Islamica** بمباركة من الأستاذ محمد أركون، ثم نشرت مقالا بالعربية في مجلة آفاق عام 1976. أما **الأدب والغرابة** فيعود فضل إنجازه إلى إلحاح الأستاذ محمد برادة، كان يُصرّ، كلما التقيت به، على أن أجمع مقالاتي، مع أني لم أكن أعتبر نفسي جديراً بنشر كتاب. ولعل أجمل ما في **الأدب والغرابة** عنوانه، اكتشفته وحدي، لأن عناوين كتبي اللاحقة كانت بتواطؤ مع عبد السلام بنعبد العالي، وعبد الكبير الشرقاوي وعبد الجليل ناظم، نعثر عليها بعد مفاوضات في نقاش مفتوح.

❑ من العناصر المؤسسة لقيمة كتاب "الأدب والغرابة" الإدهاش والحفر في الغريب اعتماداً على قراءة غير مألوفة، أي غريبة. الآن وقد تحول إلى مؤلف كلاسيكي، أي إلى كتاب مقرر في المدرسة المغربية، ألا تخشى على غرابته من عنف المؤسسة القرائي، بحكم أن المؤسسة غالباً ما تميل إلى نتائج قارة وخلاصات عامة ونهائية بدعوى مراعاة المتعلم؟

– الخوف على الكتب المقررة في المدارس ينجم عن الإلزام الذي يرافقها. قد تصبح مكروهة وينفر منها المتعلم، فقط لأنها جزء من المقرر. هذا ما لاحظته مرارا. المسكون بالقراءة غالبا مالا يقرأ الكتب المقررة، يقرأ كتبا أخرى. تلك كانت تجربتي، لم أكن أطلع على المؤلفات المقررة إلا في الأسابيع الأخيرة قبل الامتحان.

□ انطوت نصوص " الأدب والغرابة" على دعوة ضمنية إلى العودة لطرح سؤال البدايات. أشياء عديدة تحولت إلى بديهيات محسومة يعود الكتاب إلى مساءلتها. فهل هذه الدعوة حصيلة قراءتنا للكتاب أم كنت تقصدها بوعي موجه لمؤلفك؟

- اقترن تأليفي لكتاب **الأدب والغرابة** بمرحلة كنت أتسم فيها بشيء غير قليل من التهور وبثقة في النفس مجنونة. لا يمكنني اليوم أن أكتب مثل هذا الكتاب. لما رجعت إليه مؤخرا بمناسبة إعادة طبعه في المغرب، أُصبت بالذهول، فهو ينطوي على أشياء لم أعد أفهمها. وقد تساءلت مرارا لماذا ألفته- كتبت فيه أشياء لم يكن لها مبرر ربما.

□ ولكن علاقتك، الأستاذ كيليطو، بالغرابة لم تنقطع. فقد ظلت مستمرة في أعمالك التي تلت هذا الكتاب. ففي كتاب "الحكاية والتأويل" مثلا، انشغال مركزي بالغرابة. نعثر فيه على الغرابة متولدة من المألوف. اشتغالك على المألوف يكشف عن الغرابة الخبيئة فيه، كأنك تفترض أن المألوف حجاب يضمر الغرابة، وهذا يعضد أن علاقتك بالغرابة ظلت وثيقة، أي أن بذرتها بقيت سارية في أعمالك اللاحقة عن كتاب " الأدب والغرابة" ؟

- لأني أومن باستحالة دراسة الأدب مفصولاً عن دراسة الغرابة. بالعودة إلى عبد القاهر الجرجاني، نلاحظ أن خطابه عن الشعر ينطلق من الغرابة، كل شيء عنده يدور حولها، وعن طريقه بدأ اهتمامي بها. وينبغي أن ندرك أن الغرابة ليست مناقضة للألفة، فأحيانا يكون المألوف جدا هو سر الغرابة.

□ تلك سمة لافتة في خطابك وقراءتك. تنتبه لتفاصيل تبدو مألوفة وواضحة لغيرك، منها تنطلق. الرسالة الموجودة تحت المصباح، يبحث عنها الجميع من غير أن يلتفت إليها أحد. هذه الرسالة هي ما تعتبره منطلق الفتنة.

- قرأ الناس كتاب " كليلة ودمنة" زمناً طويلاً، لكن لما تأملته، وجهت القراءة إلى عبارة لا يهتم بها أحد، "زعموا أن". أحاول دوما الاهتمام بصاحب القول وبالقارئ أو المستمع الضمني.

❑ ما سر الانتباه إلى التفصيل le détail ؟

ربما ضيق الأفق أو التحلي بالتأني. لا داعي لأن نكتب بسرعة، مع أنني أغبط من يكتب كثيرا وبطلاقة. مقالاتي لا تتجاوز أربع صفحات أو خمس. على أي حال، الغرابة لا تبرز من المألوف إلا بالمثابرة أو، كما يقول القدماء، بالدربة والممارسة. وهنا أود أن أعود إلى هذا الموضوع اعتمادا على بيتي أبي تمام (تحدثت عنهما في مناسبات سابقة) :

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى ما الحب إلا للحبيب الأول
كم منزل في الأرض يألفه الفتى وحنينه أبدا لأول منزل

لما قرأت، أول مرة، هذين البيتين، تبادر إلى ذهني الحكم المسبق الذي يقول إن الحب الصحيح هو الحب الأول. لكنني مِلْتُ فيما بعد إلى افتراض مفاده أن الحب الأول متعلق بالأم. في مرحلة تالية بدا لي أن الحب الأول ليس حب الأم، لأنني انتبهت لاسم قائل البيتين ولفتني أنه "حبيب"، فتساءلت : ألا يتحدث أبو تمام عن نفسه؟ أليس الحب الأول حب الذات، حب الأنا؟

في البيت الثاني حنين إلى أول منزل، إلا أنه منزل اندثر وولى. فما هو المنزل الغريب، يا ترى، أهو المنزل الحالي أم المنزل القديم؟ بطرح السؤال نكتشف أن الغرابة هي الألفة الماضية. المنزل الأول من الناحية السطحية هو الذي نشأنا فيه أثناء الصبا، منزل مقرب مألوف، غير أنه صار، فيما بعد، غريبا، وبهذا التحول اكتسب أهميته.

لكن علينا ألا نتوقف عند هذا الحد. ثمة في البيت كلمة "منزل" وكلمة "حبيب". الجمع بينهما يحيل على معلقة امرئ القيس التي تربط في مطلعها بين المنزل والحبيب : "قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل". المنزل الأول بالنسبة لأبي تمام وغيره من الشعراء هو معلقة امرئ القيس. بيتنا الأول، نحن العرب، هو بيت امرئ القيس. الشعر العربي ابتدأ أسطوريا وواقعيا (بمعنى ما) مع هذا الشاعر. ماذا سيبقى لنا كعرب إذا نسينا معلقته؟ لننتبه أننا انطلقنا من أبي تمام لنصل إلى امرئ القيس. لست أدري إن كان أبو تمام قصد ما أفترضه، ولكن التأويل يقودنا إلى اعتبار معلقة امرئ القيس المنزل الأول والحبيب الأول، ولا ننسى أن اللغة العربية تتحدث عن الشعر بوصفه منزلا كما هو واضح من مصطلح "البيت الشعري".

□ في السياق ذاته، نلاحظ أن المتنبي انخرط بعد أبي تمام في تأمل المنزل لما قال "لك يا منازل في القلوب منازل" مهيئا التأويل لمسالك أخرى، وإن كنت لا تلتفت كثيرا إلى المتنبي في أعمالك. انتقال المتنبي من المنزل إلى المنزلة تخصيب للتأويل. وقد تساءلت سابقا هل كان أبو تمام يقصد المعنى الذي بلغته، إلا أن المؤكد أن اللغة تقصده. الرهان على اللغة مسألة راسخة في تآويلك، نود لو تضيئها انطلاقا من قيمة الدال في قراءاتك، ولا سيما أنك حرصت، أحياناً، على عده أس التأويل كما هو الشأن في تناولك لشخصية "أبي العبر" الذي اشتغلت عليه بالعودة والحفر في دال "عبر" بمختلف مشتقاته: العبور، الاعتبار، العبرة. ما موقع الدال في المنجز القرائي لكيليطو؟

– لا نهتم عادة بما فيه الكفاية بأسماء الشخوص أثناء قراءتنا للرواية، في حين أنها أساسية. الشخصية الروائية كامنة بكاملها في اسمها، بحيث إذا غيرت اسم جوليان سوريل في رواية **الأحمر والأسود** غيرت الرواية إلى حد ما. فلوبير سمى بطل روايته، **التربية العاطفية**، فريدريك، وعندما كان يؤلفها، علم أن زولا ينوي تسمية إحدى شخصياته فريدريك، فتوسل إليه أن لا يفعل– وقد أومأت قبل قليل إلى أهمية اسم "حبيب" في بيت أبي تمام. هي ذي قيمة الدال. كثيرا ما نفكر في أبي تمام دون أن نفكر أن كلمة "حبيب" من مكونات اسمه. ولربما علينا، لاحقا، أن نتأمل أيضاً دال كلمة تمام.

□ ثمة نزوع، في منجزك، إلى البدايات الأولى. بحثك عن المنزل الأول، البيت الأول، الحبيب الأول، كأنك تبحث عن نبع أو أصل أو بداية، انطلاقاً من الحفر في الذاكرة، وفي قديم الثقافة العربية والإنسانية بإضاءة معرفية ومنهجية. سؤال البداية حاضر في جل أعمالك وهو ما قادك في كتاب "لسان آدم" إلى الإنسان الأول، والشاعر الأول إذ اعتبرت آدم أول شاعر. مم ينبثق هذا النزوع إلى النبع؟ من مرجعياتك أم من كيانك الداخلي؟

– لا أعرف.

❑ نحن أيضا لا نستطيع أن نسعفك

– يبدو أن من الأفضل ألا أعرف. فكياني بل وجودي كله في هذا السؤال الذي طرحتم. قد أجد، لاحقا، جواباً أو نصف جواب.

❑ لننتقل إلى مرجعياتك النظرية. أنت في نظر الجميع ناقد كبير. أدخلت إلى الدرس الجامعي والدرس النقدي مقاربات جديدة. واللافت في نصوصك النقدية استنادها إلى خلفية نظرية من غير أن تصرح بها، تحاورها بذكاء. لا تثقل كتبك بالمفهومات النظرية وإنما تحولها إلى مواقع لإنتاج المعرفة، فيصاحبها القارئ في خفائها، يصاحب مفكرين وسيميائيين أمثال جورج بولي، وستاروبنسكي، وطوضوروف، وبارت وغيرهم. وحتى عندما تشير إلى مرجع، أثناء المقاربة، تقوم بذلك بتقشف كبير. كيف تبني علاقتك بهذه المرجعيات، كيف تستوعبها وتتمثلها وتدخلها إلى منطقة النسيان؟

– ما يمكن أن أقوله هو أني قرأت في فترة معينة جل الأسماء التي ذكرتها.

❑ كيف تريدنا أن نقرأ هذه المرجعيات؟

– المهم أن تقرأ، من غير سؤال "كيف". نقرأها "بلا كيف"، كما يقول الأشاعرة.

❑ يحيلنا السؤال السابق إلى ما سميته في إحدى المناسبات ب"التلفيق" Bricolage.

– غير المختص يكون عادة ملفقا. لست منتميا لهذه المدرسة أو تلك، ولا أعتبر نفسي مختصاً في النقد الأدبي. لا يمكن أن أدعي ذلك.

❑ هل تقولها بمكر أم بتواضع؟

– أبدا. لا أقولها بتواضع وإنما بصراحة. يعتقد البعض أني أقرأ كتباً كثيرة في النقد، والواقع أن اطلاعي عليه محدود. وبالمقابل أقرأ كثيرا الأدب والرواية. لم أعتبر نفسي ناقداً، بل قارئا أديبا، ولكن غالبا ما يخطئ الإنسان في توجهه. بيتهوفن، مثلا، اعتقد أن بإمكانه أن ينتج "أوبرات"، وفعلا أنتجها غير أنه لم يبرز فيها، وإنما نجح في

السنفونيات والكونسرتو. كثيرون يعتقدون أنهم روائيون وهم ليسوا روائيين، أو شعراء وهم ليسوا بشعراء، أو نقاد وهم ليسوا كذلك. كنت دوما مقتنعا أني أديب، وحتى عندما أكتب النقد أعتبره أدباً وليس نقداً بالمعنى المدرسي أو الكلاسيكي. فمن يهيئ، مثلا، أطروحة عن المعري لا أظن أن كتابي **متاهات القول**، سيفيده. قد يفيد القارئ العام، أما الأكاديمي فلا حاجة له به.

□ لكن مالا ينكره أحد هو أن مقارباتك النقدية أضافت للتراث النقدي العربي شيئا ما، يصعب تحديده، يصاحبه قارئك اعتمادا على إحساس برعشة غريبة، تجعله ينتظر أعمالك بخلفية خاصة وتجعله يحرص على تلقي محاضراتك وندواتك بنوع من الاندهاش. إلى م تعزو هذه الرعشة المصاحبة لقارئك؟

- أتعجب كلما سمعت مثل هذا القول، لأني لا أستحق هذا الإطراء، وعلي أن أظل دوما أعتقد أني لا أستحقه. إذا حدث وصدقت هذا الكلام فذلك يعني أني انتهيت. كل مافي الأمر أني أحتفظ، عند كتابتي، بتصور التلميذ الذي يود تحرير موضوع إنشائي على نحو جيد، ليثني الأستاذ عليه، ويطلب منه أن يقرأه أمام زملائه. ربما هذا هو الإحساس الذي يوجهني، أن أكتب إنشاء جيداً.

□ ومع ذلك فما تعلمناه دوماً منك هو سؤال القراءة وقلقها ولا نهائيتها. كل كتاب لكيليطو يضع قارئه أمام سؤال "كيف نقرأ؟" أنت الذي خبرت القراءة، ما معنى أن نقرأ نصا؟

- أيمكنك دراسة الأدب القديم إذا لم تكن ملما بالأدب الحديث؟ العكس أيضا صحيح... ثم ماذا يحدث عندما أفتح كتابا : هل أقوم أنا بقراءته أم يقوم هو بقراءتي؟ ليس الأدب كتلة جامدة، شيئا مفصولاً عنا ومعروضا أمامنا، نبصره بالعين المجردة. لابد من التوجه إليه بكل كيانك، بمقروئك، بكيان زمنك وثقافة عصرك...

□ ولربما بما محوت من مقروئك، لأن المحو ضالع الحضور في أعمالك، فالمصاحب لهذه الأعمال يعثر على عائلتك الثقافية ولكن بعد محوها. يعثر على ظلال بارت وجورج بولي وستاروبنسكي، يعثر على المرجعية السيميائية بعد

تطويعها وإخراجها من مفهوماتها لتتحول إلى آليات قرائية، فأنت أحد المعلمين الأساسيين للسيميائيات في الجامعة المغربية. كل هذا المحو من أجل توليد معنى جديد للنص القديم.

– ثمة مسألة أخرى في علاقتي بالكتب. قرأت عدداً هائلاً من الروايات والنصوص السردية، وإلى اليوم مازلت مدمناً على ذلك. ولعل هذا ما أثر في طريقة تناولي لما أدرس. لقراءة أبي تمام يتوجب علينا ربما أن نطلع على ما ألفه فرويد وجيمس جويس. كتب سيوران ما معناه: "قد يكون أفضل للشاعر أن يقرأ كتاباً عن النبات من أن يقرأ ديوان شعر". يمكن للشاعر أن يستفيد، وبالتأكيد كشاعر، من كتاب في علم الآثار أو في البيولوجية، مالا يستفيده من **ديوان البحتري** أو من **قالت لي السمراء**. وفضلا عن هذا كله، لابد، مرة أخرى، من التأني في القراءة. فما لمحته، على ضآلته، في بيتي أبي تمام، تطلب مني سنوات، لأنه لا يتحصل لأول وهلة أو بقراءة سريعة.

❑ **نود، الآن، أن ننتقل معك إلى طقوس كتابتك. كيف تأتي إلى لحظة الكتابة. أشرت سابقاً إلى أهمية التأني، ما هي التفاصيل الأخرى التي يمكن أن تضيئها في تجربتك.**

– أحاول، عادة، أن أكتب كل صباح، مباشرة بعد أن أستيقظ من النوم. أحاول ذلك لمدة ساعة زمنية، لا أتجاوزها. بعدها أرى أني أديت واجبي اليومي. هذا إذا أسعفتني تلك الساعة في كتابة شيء ما، لأني أعجز أحيانا عن الكتابة لمدة قد تتجاوز ثلاثة أشهر. ليس سهلاً أن تقضي ساعة كاملة في مواجهة الصفحة البيضاء أو شاشة الحاسوب. بعدها أشعر بالحرية، كالتلميذ عند خروجه من المدرسة.

❑ **تعتمد الورق أم تشتغل على الحاسوب؟**

– للأسف، كل شيء أنجزه على الحاسوب.

❑ **هل تستعين بجذاذات مكتوبة، أو تحرص على توثيق شذرات أو أفكار في كراسات صغيرة؟**

– لا، كل شيء أخزنه في الحاسوب.

❑ هل تكتب النص دفعة واحدة؟

– يمكنني أن أكتب مقالا من أربع صفحات أو خمس في وقت وجيز، كخطاطة، غير أنه يتطلب مني، ليبلغ مرحلته النهائية، ثلاثة أشهر من العمل وإعادة النظر، يتطلب كل يوم تعديلا وتنقيحا وتحويرا، إلى أن يصيبني الملل فأدفعه أخيرا إلى النشر.

❑ ما الفرق بين قراءة نص سردي ونص شعري؟ إلى أيهما تميل، أم أن قراءتهما، لديك، سيان؟

– لا يمكن أن أقرأ شعرا قبل النوم، أفضل قراءة رواية أو نثر ما. يمكن أن أقرأ الشعر ليلاً، ولكن ليس قبل النوم. الشعر يقرأ نهاراً، لأنه يتطلب مجهوداً، سواء أتعلق الأمر بالشعر القديم أم بالحديث. المجهود الذي يتطلبه يكاد يجعل قراءته ككتابته. قبل النوم، أقرأ عادة أشياء سهلة، مثلا روايات جورج سيمينون أو أغاطا كريستي. كان سيمينون يكتب رواية في أسبوع، وتمكن من كتابة خمس مائة رواية... قبل النوم أقرأ أيضاً نصوصاً سبق لي أن قرأتها، أعود باستمرار لكتابات جول فيرن، لقراءات الصبا. مازلت مرتبطا بما قرأته في الصغر، مثلا **جزيرة الكنز** لستيفانسون.

❑ ولكن، ماذا عن قراءاتك العالمة؟ قراءتك، مثلا، للمعري أثناء إنجازك كتابا عنه.

– يبدو لي أنني لم أقرأ شيئا كثيرا مما كتبه المعري، شذرات من هنا وهناك. أتساءل في الفترة الأخيرة : هل ينبغي، لكي نكتب عن مؤلف ما، أن نقرأه؟

❑ تقصد قراءة كل مؤلفاته؟

– تصوروا كاتباً قرأنا له كل ما ألّف وكل ما ألّف حوله، هل نستطيع بعد ذلك أن نكتب عنه مجددا؟ شخصيا لا أستطيع ذلك.

❑ هذه مسألة نلمسها في تناولك لشاعر أو ناقد قديم. تحرص، في مقاربتك له، على إبعاده عن نفسه. تبعد أبا تمام عن أبي تمام، تبعد الجاحظ عن الجاحظ. ولعل ذلك ما جعل بعض قرائك يشك في الوجود الفعلي للجاحظ، على

نحو ما صرحت به في أكثر من كتاب. هل القراءة هي أن تبعد المقروء عن نفسه؟

– قبل الجواب عن هذا السؤال، اسمحوا لي بالعودة إلى السؤال الخاص بالمعري. قلت إن ما قرأت له لا يتجاوز فقرات محدودة، خلافاً لما تتطلبه الأطروحة التي تلزم منجزها بقراءة كل شيء عن موضوعه. وافترضت أن الكتابة عن مؤلف ما لا تتطلب قراءته كاملا، بل أحياناً يقتضي الأمر ألا نقرأه بتاتاً. تصوروا معي لحظة الكم الهائل من الكتب التي نتحدث عنها دون أن نقرأها! أعرف أن هذا الكلام سيغضب بعض القراء، خصوصا صغار السن والمراهقين، لأنهم يعتبرون القفز على فصول وصفحات انتهاكا لحرمة الكتاب... تأكد انطباعي مؤخرا بصدور كتاب فرنسي يحمل عنوانا طريفا: **كيف نتحدث عن الكتب التي لم نقرأها؟** ومن يدري، لعل الكتب التي نوفق في الحديث عنها هي التي لم نطّلع عليها. ذلك ما وقع لي أيضا مع الجاحظ، لم أقرأه إلا بطريقة متقطعة.

❑ **ولكن كتاب الحيوان ضالع الحضور في أعمالك.**

– صحيح، غير أني لم أقرأ كل أعماله. يصدق ذلك أيضاً وبالأحرى على كتاباتي عن ابن رشد.

❑ **غير أنك التقطت الأهم، أي انزياح التأويل الناجم عن ترجمة خاطئة، مما قادك إلى قضايا متشعبة. اللافت إذن أنك تحتفي بالفكرة الصغيرة وتبحث لها عن خيوط رفيعة لاستشراف البعيد والقصي.**

– عندما أقرأ المعري أو الجاحظ أو غيرهما، أنتبه إلى سطر أو سطرين، إلى بيت، إلى فقرة أو حكاية. هذا ما يلفت انتباهي ويحثني على الكتابة. لنعد الآن إلى سؤال إبعاد الكاتب عن نفسه. ربما ينبغي إبعاده عن نفسه من أجل تقديمه من جديد، ولكنني أتساءل، بشيء من الريبة: أليس إبعاد الكاتب عن نفسه إعادته إليها؟ أليس ذلك بالتدقيق (إن كان لهذا الكلام معنى) دور الناقد؟

❑ **لربما كانت هذه العملية هي عينها ما يقوم به كيليطو في تقديمه لنفسه. فكيليطو يبعد كيليطو عن نفسه. نعثر على كيليطو مدهشاً في نصوصه، ولكن عندما نقترب منه يحدثنا عن نفسه بما يقدم عمله على أنه إنجاز بسيط. ثمة لبس**

يخلقه كيليطو لقارئه ومحاوره، لبس يمتد إلى طريقة اشتغال الكتابة، بل إن مفهوم اللبس يعد من المفهومات المركزية التي يمكن أن نقرأ بها كيليطو. هناك لبس ما في ما تكتبه، هناك شيء هارب، غامض، متملص، منفصل...

- ينطلق اللبس من محاولة التعريف بنفسي، ناقد أم أديب؟ هذا أصل الغموض. صرت ناقدا بالصدفة، لسبب بسيط أني جامعي. طريقتي في الكتابة النقدية توفيق بين الدرس الجامعي والكتابة الأدبية.

□ عندما نقرأ دراسة نقدية لكيليطو نشعر كما لو أننا نقرأ سرداً، فيما بعض كتاباتك الأدبية، مثلا "حصان نيشه"، تعطي الانطباع بأنها نقد. بم تعلل هذا التداخل.

- هذا هو اللبس الأصلي. لننتبه أننا عدنا مرة أخرى إلى مسألة الأصل. كنت أنوي في البداية (!) الاقتصار على الكتابة الأدبية. بيد أن تحضيري لشواهد جامعية، ثم انتقالي للتدريس بالجامعة أحدثا تغييرا في المسار الأول. تكويني وعملي كأستاذ أمليا علي إراديا أولا إراديا أن يكون لدي هذا اللبس.

□ ما رأيك في أن نعنون هذا الحوار: تمجيد اللّبس؟

(يضحك) كما شئتم.

□ من الأشياء التي تشغل كيليطو، البحث عن الأسرار. يشعر القارئ لأعمالك، أن هناك دوماً سراً يرصده كيليطو. إذا استحضرنا، كما هو دأبك في القراءة، الحمولة الخصبة لدال "السر" في العربية، سيتشعب الرهان من بحثك عن الأسرار. ما علاقة كيليطو بالسر؟

- أعتقد، جوابا عن هذا السؤال المهم، أن كل كاتب يحاول إخفاء شيء ما.

□ ربما ينطوي اسمك الشخصي أيضاً على هذا الإخفاء. اسم ينخرط، انسجاماً مع صاحبه، في لعبة الدال. فقد تنبه أحد الألمعيين إلى اسمك الشخصي، وقام بتقطيعه استناداً إلى اللغة الفرنسية فتحصلت له الجملة التالية: qui lit tôt. من يقرأ باكرا. ودال البكور مضمر للإخفاء بمعنى من المعاني.

– يرتبط السر، أحيانا، بحيلة من الحيل. ابن المقفع، مثلا، يعلن أن ثمة سرا في كليلة ودمنة يصعب العثور عليه، ويؤكد أن من قرأه كأنه قرأ الكتب كلها. ولكن أين السر الذي يتحدث عنه؟ أظن أن الأمر مجرد حيلة. المعري من جهته يقول:

ولدي سر ليس يمكن ذكره ... يخفى على البصراء وهو نهار

سر واضح كالنهار، لكنه يخفى على البصراء. يردد المعري دوما أن له سرا لا يود إفشاءه. لا أعتقد أن ثمة سراً، إن هي إلا حيلة كتابية.

□ مثل الرسالة المسروقة عند إدغار بو. يُتعب المفتش نفسه في البحث عنها، فيما هي تحت المصباح.

– تماما، لأن السر هو ما يكون واضحاً للعيان. ومن ثم فالإصرار على أن هناك سرا ليس إلا إجراء بلاغيا.

□ ما تقوم به منذ انطلاق هذا الحوار. نسألك فتروم الهوامش، كأنك تخشى على سر ما من الإفشاء.

– (يضحك) ليس هناك سر في ما أنجزه. ثمة حيل أدبية لإثارة القارئ، وثمة أشياء تشتغل، وفق فرويد، في اللاوعي. لا أستطيع أن أتحدث عن لاوعيي، كيف لي أن أتحدث عن أشياء لا أعيها؟

□ أشياء جميلة كتبها آخرون، تتمنى في بعض أعمالك لو كنت من كتبها. من أين تأتي هذه الرغبة في امتلاك روائع الآخرين وذكائهم؟

– هي ذي المشكلة، القارئ يغبط أحيانا مؤلف الكتاب الذي يقرأه بإعجاب. يقول في نفسه: هي أمور أعرفها ولكن غيري كتبها. ذلك ما حصل لفرويد مع نيتشه. في يوم من الأيام قرر ألا يقرأ نيتشه أبدا، لأن الأمور التي يقضي سنوات في التنقيب عنها وتحضيرها، يعثر عليها في جملة واحدة عندما يفتح كتاباً من كتب نيتشه. هكذا قرر أن يكف عن قراءته. أن أغبط مؤلفا معناه أنه كتب ما كان ممكنا أن أكتب، أو ما كان ينبغي أن أكتب. وهذا يحدث كثيرا للقراء.

❑ ما هي المشاريع الثقافية التي تمنيت لو كنت أنت صاحبها، لأنها قريبة من أفق اشتغالك وموصولة بذاكرتك وكيانك. ما هي، بشكل عام، الأسماء القريبة إلى نفسك، أسماء تعثر على جملك في خطابهم؟.

– ترتبط هذه المسألة بفترات مختلفة. لما قرأت، مثلا، الجملة، التي استهل بها طوضوروف كتابه **الأدب في خطر**، قلت في نفسي، كما أشرت: هذه جملة كان يمكن أن أقولها، ولكني لم أقلها. وبالمناسبة، فلقد كان لهذا المفكر أثر محمود في مساري الأدبي.

❑ ستاروبنسكي.

– قرأت بعض أعماله. وأنا معجب به كثيرا.

❑ بولي.

– لم أقرأه.

❑ بورخيس

– واحد ممن قرأتهم كثيرا.

❑ وماذا عن الشعراء؟

– يمكنني أن أذكر مالارمي وفاليري. ما يستوقفني عموما في الشعر هو بعض الأبيات. قد تستوقفني، أحيانا، القصيدة بكاملها عندما تكون كلا مترابطاً متماسكا، وأحيانا أخرى أقتصر على بيت من هنا وآخر من هناك. لنأخذ على سبيل المثال المتنبي، ليس كل ما كتبه هذا الشاعر جيداً.

أنت تجرؤ على قولها، خلافا لكثير من المهتمين بالشعر.

– ما كان علي، إذن، أن أقولها. لقد ندمت على قولها. لنتأمل بيته:

كفى بجسمي نحولا أنني رجـــل   لولا مخاطبتي إياك لم ترني

لا أرى شعرا في هذا البيت، ولكن مادام المتنبي هو قائله، فإنه يصبح ذا شأن، لأننا نتساءل: هل كان المتنبي بهذه السطحية وبهذه التفاهة؟ مادمنا أمام شاعر كبير، نفترض أنه لم يقصد المعنى الظاهر للبيت ونتخيل وجود سرّ ما وراء قوله: " لولا

مخاطبتي إياك لم ترني". فليت شعري من هو الشخص أو الكائن الذي يخاطبنا دون أن نراه، مع العلم أن المتنبي عاش في وسط سادت فيه معتقدات باطنية، من بينها فكرة الإمام الخفي، ولا سيما إذا تذكرنا أنه ادعى النبوة؟ لهذا قد نميل إلى مقاربة البيت في ضوء الأفكار التي كانت رائجة في فترة قوله. منطلق تأويلنا بكامله هو افتراضنا أن ثمة سراً وراء القول، من غير أن يكون ثمة سر على الأرجح. ربما أنشأ المتنبي بيته خلال لحظة هزل مع أقرانه. في هذه الحالة سيأخذ التأويل وجهة أخرى، نعتبر حينئذ البيت معارضة لبيت بشار بن برد :

إن في بردي جسما ناحــــلا ۝ لو توكـــأت عليــه لا نهدم

وهكذا مادام القائل هو المتنبي، نرى أنفسنا شبه مجبرين على إيجاد تبرير لكلامه...

□ لو طلب منك أن تنجز أنطولوجيا للشعر العربي اعتماداً على قراءاتك، أي أن تنتخب مختارات، على غرار ما أنجزه أدونيس مثلا، ماذا سيكون اختيارك في هذه الأنطولوجيا المتخيلة؟

– من المؤكد أنني سأبدأ بلامية العرب، وهي من القصائد التي حفظناها في المدرسة. قصيدة رائعة، عدت إليها مؤخرا واندهشت لقوتها، ولاسيما قول الشاعر في البيتين الأخيرين (من يستطيع فهمهما دون الاستنجاد بشرح؟) :

ترود الأراوي الصحم حولي كأنها ۝ عذارى علـيهـن الملاء المــذيـل

ويركدن بالآصال حولي، كأنــني ۝ من العصم أدفى ينتحي الكيح أعقل

سوف أختار أيضاً معلقة امرئ القيس، وقصيدة أبي نواس التي يصف فيها كسرى في كؤوس الخمر، أي التي يقول فيها :

قرارتها كسرى، وفي جنبـــاتها ۝ مهاً تدريها بالقســي الفـوارس

ولأبي تمام، سأختار البيتين اللذين تحدثنا عنهما سابقاً، كما سأختار قوله:

وطول مقام المرء في الحي مــخلق ۝ لديباجتيه فاغتـــرب تتــجــدد

فإني رأيت الشمس زيدت محبة ۝ إلى الناس أن ليست عليهم بسرمد

لن أختار شعراً للبحتري، سأنتقل من أبي تمام إلى المتنبي، كل ما قاله المتنبي جيد، خلافاً لما زعمته قبل قليل. وسأختار أيضاً أشعاراً للمعري. وعموماً فمعرفتي بالشعر متواضعة، تنحصر في أسماء معدودة.

❑ وماذا عن الشعر العربي الحديث والمعاصر؟

– للأسف، معرفتي به محدودة، خصوصا ما نشر في السنوات الأخيرة. أميل إلى الشعر الذي يخاطبني مباشرة، أُفضل أن أفهم القصيدة لأول وهلة، ولكني كجامعي يمكنني أن أدرس الشعر الغامض وأشرحه وأقترح له تأويلا. بالصبر والأناة يصير الشعر المعقد مألوفا محبوباً.

❑ ولكنك صرحت سابقا بانبهارك بمالارمي على الرغم من غموضه.

إذا كنت أتحدث بعاطفتي كقارئ عفوي ساذج، وأنا في حقيقة الأمر كذلك، حينها أحتاج إلى أشعار تبدو لي نسبيا سهلة. أما إذا كنت أتحدث كقارئ ملزم بدراسة الشعر وتفسيره، فالأمر يختلف. مالارمي، مثلا، درّسته للطلبة في الإجازة لمدة سنتين، اشتغلت عليه وجعلته قريباً مني وحفظت أبياتا من شعره. اشتغلت عليه لما كان الطلبة يُلزمون الأساتذة بتدريس القضايا العويصة. كنت، في تلك الفترة، أستاذاً مساعداً بالكلية، أقضي الأسبوع بكامله في تهييء القصيدة موضوع الدرس. بعد هذه المعاشرة الطويلة لمالارمي، صرت أحبه.

❑ الحديث مع كيليطو يقتضي أن نستحضر كتاب ألف ليلة وليلة. نستحضره من زاوية شعرية، نقصد الشاهد الشعري فيه. لما قرأنا، في ما مضى، هذا الكتاب، لم نتوقف، بدافع فتنة الحكاية، على الشاهد الشعري. ذلك مالا يمكن أن نقوم به الآن في قراءة هذا النص الباذخ. كيف تعاملتم مع الشاهد الشعري في قراءتكم لألف ليلة وليلة.

– أنا أيضاً لم أتوقف عند الشاهد الشعري. إما نقرأ بسذاجة ونُضحي بالشعر، لأنَّا نؤخذ بمعرفة ما سيجري في الحكاية، وإما نقرأ بجدية ومسؤولية قصد إنجاز مقال أو محاضرة، فيكون لزاماً إدماج الشعر في القراءة لأنه مكون له وظيفته. مادام في الكتاب شعر، فلابد من دراسته لأن الكتاب كل لا يتجزأ ولا يجوز أن نتغافل عن أحد عناصره. ولعل هذا ما تطرحه أيضا قراءة المقامات، إذ لا يمكن للقراءة الجادة أن تقفز على ما فيها من شعر. لاحظوا أني أناقض ما قلت سابقا... حاصل الكلام أني لم أقرأ **ألف ليلة وليلة** بالكامل، ومن يستطيع أن يفعل ذلك؟

□ ماذا قرأت، على وجه التحديد، من كتاب ألف ليلة وليلة؟

– قرأت طبعا الحكايات التي كتبتُ عنها. بعض الحكايات لم أقرأها، كحكاية الإسكافي معروف. ما ينبغي أن لا ننساه أن **ألف ليلة** ليس كتابا، بل كتبا، ما لا يُحصى من الكتب. كل مخطوط من مخطوطاته وطبعة من طبعاته وترجمة من ترجماته تشكل كتابا مفردا فريدا.

□ انسجاما مع موقع الشاهد الشعري في القراءة، نعود إلى دراستك عن كتاب " أسرار البلاغة" للجرجاني. فالشاهد الشعري هو ما قادك إلى عد هذا الكتاب حكاية. كان هذا الاستنتاج المتولد عن التحليل فتحاً في تاريخ قراءة الكتاب. لقد دأب النقد على عد " أسرار البلاغة" منذ زمن بعيد، كتاباً نقدياً، لكنك اكتشفت بداخله حكاية أصلية وغيرت مسار قراءة الكتاب.

واللافت أنك استندت في هذا الاكتشاف إلى الشاهد الشعري وإلى الخطاب المجازي الذي اعتمده الجرجاني في شرحه للمجاز. بم تفسر اهتمامك الكبير بالشاهد الشعري، الذي قلبت به استنتاجات سابقة، في كتاب الجرجاني وصمتك على هذا الشاهد في كتاب ألف ليلة وليلة؟

– ما الذي يقوم به الجرجاني في **أسرار البلاغة**؟ يحكي حكايات. هكذا قرأته، ولا يخفى علي أن قراءتي هذه قد تبدو غير رصينة. أما عن الشاهد في **ألف ليلة** فلم تتح لي فرصة التمعن فيه. على كل حال لا يمكنك أن تبصر شيئا إلا بالعمى عن شيء آخر. العمى والقراءة...

□ الملاحظ في تحليلك للنص وتفكيكه، أنك تنطلق من داخله، ولكنك، في الآن ذاته، تبتعد عنه وتخلق له تجاورا مع نصوص أخرى تستمدها من ثقافات أخرى. ما الذي يحكم هذه الوجهة التي يأخذها تحليلك للنصوص؟

– لابد، كما أشرت، أن تبتعد عن النص من أجل إضاءته ومحاولة اكتشاف جانب من سرّه. القرب المفرط يعمي، لذلك علينا أن نقيم علاقة جدلية بين القرب والبعد. ثم إن الخاطر ينشط لاكتشاف علاقات بين عناصر متباعدة أو بين نص قديم ونص حديث. كان الجرجاني يؤكد أن التشبيه الجيد هو ما جمع بين شيئين بعيدين عن بعضهما.

□ أي ما جمع بين أعناق المتنافرات بتعبير القدماء.

– هو ذا ما أروم قوله.

□ لماذا اقتصرت دراساتك على الخطاب الأدبي ولم تتجاوزه إلى الخطاب التشكيلي والخطاب السينمائي وغيرهما. أليست لك رغبة في توسيع متن قراءاتك، أم أنك تحرص على الوفاء للتخصص. ثم ماهي علاقتك بالتشكيل والسينما والموسيقى في حياتك اليومية؟

– سبق لي أن كتبت عن بعض التشكيليين، كما كتبت عن السينما، لكنها كتابة هامشية مقارنة مع اهتمامي الأصلي. أما عن علاقتي بهذه الأنماط الفنية، أقول إني أحب أفلام الويسترن، وكتبت عنها، كما أحب أفلام هيتشكوك، وشارلي شابلين. ومعلوم أن وضع السينما تغير الآن. فيما مضى، كنا نذهب إلى السينما، نحجز التذاكر، ندخل القاعة المظلمة، أما اليوم فلم يبق من هذا كله شيء. صارت السينما تأتي إلينا، بعد أن توفرت الأفلام في المنازل.

□ هل هذا الوضع مزعج أم أنه يتيح مشاهدة أكثر مما كانت عليه الحال سابقاً؟

– عندما تدرك الأشياء بسهولة تفقد وهجها وقيمتها. لربما كالشعر، ينبغي أن يدرك ببذل الجهد.

□ الحديث عن تعدد الخطابات يقودنا إلى الخطاب الصوفي. الملاحظ أن الصوفية شغّلوا مفهومات لها قرابة مع المفهومات التي تعول عليها قراءاتك، كمفهوم الظاهر، والباطن، والحجاب، والغرابة، والسر، وغيرها. ما علاقتك بالخطاب الصوفي؟

– كنت بدأت مقالا عن أبي يزيد البسطامي. أنجزته كخطاطة في وقت قصير، وظل يحتاج إلى ثلاثة أشهر من العمل، لذلك بقي ناقصا. أما ابن عربي فتصفحته لا غير. وعموماً يُنفّر من بعض الصوفية اهتمامُهم بالتفسير، ولاسيما عندما يشرعون في شرح مصطلحاتهم، فتضيق إمكانات القراءة، ويتراجع المعنى المتعدد. وفي الواقع لا يجوز لي الحكم على الخطاب الصوفي لأني لم أدرسه.

❑ كيف تقضي يومك؟

- أخصص ساعة للكتابة كل صباح، كما قلت، بعدها يتوزع وقتي بين مهام العمل الجامعي من دروس وإشراف على البحوث. إلى جانب ذلك، ثمة حياتي داخل أسرتي، كما أخصص وقتاً ما للتلفزيون.

❑ ماذا تشاهد على وجه التحديد؟

- القنوات الفرنسية على وجه الخصوص لأنها تنفرد ببرامج حية ذات بعد ثقافي.

❑ وما هي الصداقات التي تعتز بها؟

عموما عندما يتقدم الإنسان في السن، يغدو إيقاع يومه سريعا وتنقضي الأيام بعجلة لافتة، خلافاً لفترة الشباب. الملل مرتبط بالشباب، ومع تقدم السن يمحي الإحساس به أو يضعف. لربما كان هذا الكلام تمجيداً للشيخوخة على غرار تمجيدكم السابق للَبس. أما الصداقة، فهي أسطورة ترتبط عادة، هي الأخرى، بمرحلة الشباب. بعدها تغدو الصداقات ثانوية، وما يتبقى لا يتعدى علاقات عابرة مع أشخاص نحبهم ويحبوننا. أتذكر قولا مشهورا لأرسطو: "يا أصدقائي، ليس هناك أصدقاء".

❑ ماذا عن علاقتك بالمجال العمومي؟ هل تحرص على ترك مسافة معه موثرا العزلة أم أن عنفه يضايقك أم أنك تتعمد تجنبه؟

- سابقاً، كان الناس يمنعون أبناءهم من القراءة، لأنها تجعل الطفل منعزلاً عن عالمه ومجاله. ربما شروعي في القراءة منذ صغري دفعني إلى نوع من الانكفاء على الذات. لذلك قال أحد الكتاب الكبار: "القراءة، تلك الرذيلة التي لا تعاقَب" La lecture, ce vice impuni. ولعل هذا ما يصدق اليوم على الحاسوب. أصبح الطفل منجذباً، طول الوقت، إليه، غدا الحاسوب فضاء لعبه واهتماماته، مما يعمق عزلته عن الوسط وعن الآخرين.

❑ كيف تنظر من داخل اهتمامك وكتاباتك لما يعيشه المغرب اليوم؟ كيف يمكن أن تقدم ما يجري، الآن، في المغرب؟ غالبا ما نعرف آراء السياسيين والنقابيين والفاعلين الجمعويين، ولا تتسنى دوماً معرفة وجهة نظر الكتاب والأدباء.

– كان عليكم أن تطرحوا علي هذا السؤال في بداية الحوار لا في نهايته، لما يتطلبه الجواب من مجهود. من البديهي أن المرحلة التي يعيشها المغرب مثيرة، تحث على الفضول المعرفي، سواء داخل المغرب أو خارجه. كل شيء فيها ممكن، جميع الاحتمالات متاحة.

❑ **هل تقصد بإثارة المرحلة للاهتمام أنها تدعو إلى السؤال القلق؟**

– الحياة العامة، كالخاصة، مبنية على توقعات، وفي أغلب الأحيان تكون التوقعات مخطئة... ما العمل إذن؟ كتب الرسام بوسان Poussin على مدخل محترفه العبارة التالية : "لم أهمل شيئا". قد يكون من المفيد التحلي بهذا الشعار في حياتنا الخاصة والعامة، وفي كل لحظة وحين...

أجرى الحوار حسن نجمي وخالد بلقاسم

أراض شعرية

مليتاتو كاكاراشاليو
(اليونان)

اللَّبْسُ الأقصى للَّون

يداك الساكنتان،
لا تُبْحران صَوب اللّلازَوَرْد
لِتَشُقّا ركنَ الأفق.
هنا، في افتتان الزوال
مكسواً بالأيك يتوقّفُ الزمن،
بمسام نَضجَتْ صارَتْ رمْلاً
يَحْصُد كلَّ ما يلُفُّ هذا اللَّبْسَ
الأقصى للَّون
لونٌ كلَّما هبَّت عليه الريح أكثر
صَار أكثر بياضا،
أكثر من السَّرْمَج(*)

ثم

ثم تجري الأيام في سرير آخر،
يَخْتَرق الضَّبَابُ أرواحَنا،
تُوسِّعُ اللَّبَالِبُ أبوابَ الغياب.
تتردد الذكرى.

(*) السرمج، نبات لوسيماخوين من فصيلة ربيعية يستعمل في الطب.

لا الصلاة تُشعل السّراج،
لا الأمل يؤجِّج بالريح
الألوانَ المرتعشة.
خلف الصمت المؤلم،
خلف السور الرطب للحزن،
يكون السَّقَطُ، النار،
الشمسُ، النجوم،
الكلماتُ، المقاطعُ، الحروف،
الشطرُ، القصيد.

لحظات منسابة..

في عربة ظليلة، لحظاتٌ
منسابة، تَجُرُّ
صورةَ ملاَّح شعَره فوضى
ضفائره دروبٌ مُلْتوية
عيونه بلا نوم دائرةٌ
نحو البريق المخضرِّ للرغبة،

ارتعاش خُرافة(*) مكسوَّة بالم
ترفع ذراعيها المُجنَّحَتين
لتُلامسَ ثَوْب السَّماء
اللاَّمبالي.

(*) جنس أسماك بحرية من فصيلة الخرافيات، فضية اللون مستطيلة الدنيا.

عيناك

أَلَقُ التِّرحاب على استدارات الوردة،
جِذْرٌ بدائيٌّ في نَبْتَاتٍ بحرية،
ارتعاشةُ قوسٍ على قطرات الظِّلال،
طَعْمُ العَسَل على الصِّدار المنبوذ للنهار،
سُكْرُ خنفساء على التصدُّع المُفْعَم،
هبوبُ عاصفة على حنين السُّهب،
عُدَّةُ سفينَة اللَّذة،
ملقاةٍ على نُصُبِ الوقت،
عيناك.

اغتسل

كسِّر صَمْتَك
مثل قنبلةٍ تنتَظر
أن تُمزِّقَ حباتها الأرض
ليُبرْعم ربيعٌ جموح.
إنْ تَنحت جَسَدَ الزمَنِ
ساعاتُ السَّهر
المنقوشَة في وَمضَات النجوم
والوعودِ الجَريحَة
أبْد قُدرتكَ،
اعْدُ حتى مدخل قمم الجبال.
هناك حيث يلتهب الحب
ساجناً الزرقة،
اغتسِل في الرغبات

اللاَّمخلوقة
منذ البدء.

مركب

في جسد الزمن،
مركبٌ
يشُجُّ التهَابَ اللحظات.

اللحظة المقدسة

احملي كبريتة للوقت المقدس
ادخُلي عبرَ الممراتِ البرّاقة
فِناء القمر.
احتفظي بقطاف القُبَل.
بمجد الأجساد
احتفي
في الآفاق الكثيفة
التي تحرِقُها الشهور والسنون
وتُلغي أمَدَهَا.

هذه الليلة

تركُضُ الحمى
عبر دائرة الضوء.
من الريح،
من عقبات الرُّوح

تنبعث الرغبة .
هذه الليلة،
حيث المجاهرة الخرساء
تُحوِّل محور العالم،
بتحرير مَجَازِ الحلم.

مقيدان نحن

بضفائر البحر
المرخاة
بتحويم الريح لديك،
المفتولة
بتجلّي النهار لديّ،
مقيدان نحن.

ترجمتها عن الفرنسية لطيفة المسكيني

يَشْتَدُّ بُكاءُ القمرِ والنجوم،
صوبَ سماوات خفيضة
بَهاءٌ مُحتدم يَسْحَبُ الأموات
حين نحضن بَعْضَنا في ذروة الدِّفء.

3. يا مَن تأتي بِروحٍ مُثْخَنةٍ

يَا مَنْ تَأتي بِرُوحٍ مُثْخَنَةٍ
أقْبِل إلى تَوَهُّجِ الفَرَح
ضَمِّدْ جِراحَهُ.

صوتُ الإله صوتُك
إنْ أصْغَيتَ
بلا عشق أوْ لُهَاث
لا تسأل الكَهَنة
كُن كَاهنَك.

4. جَسَدٌ وماء

كُلَّما قاومَ الجسَدُ الأمواجَ غمرَ الماءُ فَمَهُ، عينيه. يغدو سيِّدَهُ. له يَهَبُ جَسداً ثانياً. لا خَارجَ يبقى للجسد، يلجُ الدَّاخلَ يَصيرُ الدَّاخلَ ذَاتَه. جَليٌّ هذا الانصهار! كلُّ الجَسَد ماء يتشكل عند امِّحاء كُلِّ موجَةٍ يختفي الماءُ ثم يعود، يمحو الحواجز، لباسُ شَكْلٍ تَوقُه. الماءُ يُحيطُ الجسدَ، يُداعبُه، يرسُم حُدُودَه، منه يُشَيِّدُ جزيرةً تحملها التيارات لتطفُوَ في دَعَةٍ عَبْرَ دَوران البحار اللانهائي.

5

الوردةُ التي تَتَفَتَّحُ
تُشْرِعُ الظِّلَّ
ليغمرها ثانيةً.

6. الزهور

عَلى الغُصنِ تتشابَهُ
ملء الذاكرةِ يتباينُ
شذاها.

7. الريح

بلا شَكل. به تَغْــدو حين تُشــوِّه الأشــيــاء. في اللامــرئي تبحثُ عن شيء يَحتويها لا يتحدّاها، عن نَفَس يَصّاعَدُ عَبْرَ الفراغ تَملأُه باللاشيء. حينَ يشتدُّ تَموُّجُها صَوبَ السَّماء لا نَرى إلاَّ لِحَــافَ غُــبَــارِهَا، فــيــه تتــلاَشَى نَظرتُنا. مثلَ قطعةٍ حادّة تُوسِّع تَصَدُّعاً، تفتَحُ الريحُ أشياءَ محكَمةً تقاومُ، تنقَادُ، تنحَني، تنفَلتُ أو تَتهَدّ. تندَفعُ الأشجار، يتناثَر العُشبُ، سَنَناً تَغــدُو لُغَــةُ المسَــلاّت. هكذا تنكمِشُ الروح حينَ تَهُبُّ مِن جِهَةِ الفراغ.

8

مثلَ الطفولة
العِشقُ لاَ يسمِّي الأشياء
على العتبة تُطِلُّ الكلمات

إلى دَقّ أجْرَاسِ الأسماء اللانهائية
دَوماً تَتُوقُ .

9

مثْل رِئَة مُشرعَة
تَتأمّل اليَدُ اللَّحْمَ المحاصَر

جُرحُ الأرضِ أحمرُ
يَقطع جَنَاحُ الملاكِ
الفضاءَ الجليدي
أصْلَبَ من الماس
يَغْمُرُ الأزرقَ
في الحرّ البُني تَتَهجّج مُدُنُ الذهب

إلى طفولته الأولى
يقذف الكَونَ جرحٌ مُعْتِم
هناكَ في تلكَ الجهةِ لكَ يَتكشّفُ الإنسان
جنيناً مُسْتَعِراً

ترجمها عن الإيطالية الرداد شراطي

كازيـميرو دي بريطو

(البرتغال)

قـصـائـد

1

بذرة شمس في نبع
الحياة

مهووسًا أعود
إلى فم الحياة

شعاعُ الشَّمس، ضوءٌ
سَيدٌ في نبع الحياة
الـمُعْتِم

قطراتٌ
الشمسُ
تُقيم سيدةٌ
في فَمِ
الحياة

تينُ الشَّمس
السيِّدُ
في فمِ الحياة

مهووسٌ نحلُ الشمس
في الفم المعتم

2

خطوط الرغبة
غطاءات يحركها
النسيم، تُتْلفها الريح
خيولٌ تحتفل في حُمرة الدم
في تأجُّجه مثل شقائق النعمان
بذرة في معلقة حائرةٍ داخل صدفة
اللغة
العطرة

3

وَلَجت إقامةَ جَسَدي
أزعجْتُ جميعَ الغرفِ
لا أعرفُ مَنْ أنا ولا أين أنا
العشقُ يعرفُ ذلك. العشق طائر أعمى
لا يَتُوهُ أبداً في تَحليقه.

4

لن أتعلم أبداً
تطهير الحياة.
وقتٌ وجيز مضى
وأنا أشرَب قليلا من الماء
في قدَح الطين. أنا مَنْ
كان يقوى على شُربه

في صدفة يديك.

5

أبديٌّ أنا
في رحاب فَخذِيك
أبديٌّ أنا
في حضن يديك الحنونتين
في نَبيذك مثل
ورقة في مهبٍّ الريح

6

من نشيد إلى نشيد
أسقط
في بِرَك الصمت

7

حول المنزل
يحتشدُ الضباب
مثل شرنقة
بِهَا نلُوذ

8

ارتعاشةٌ فقط هذه اللحظةُ
لا حاجز فيها بَيْنَ الفَمِ والفم

أياد كِلسٌ جنسٌ، ضوءٌ وهواء
يُقيمان الحواشي.

9

أشجارُ الصنوبر لا أرجُل لها
لا تسير.. أبعيدةٌ هي
أم قريبة؟

10

الكتبُ جافة كما لو أنها
أشجار تختنق، أشباح
كَسَتها فجأةً
مياه الذاكرة عظاماً

11

لَهيب العشق مرتحل
مُنكر للموت لا يؤمنُ
إلا بِسِحْر تَحَلُّلِ
العشاق

12

تعبتُ بمجرَّد أن كَتبت
يرُوقُني أكثرَ

تأمُّل البحرِ
أو مشاهدةُ الناس على الطريق
رؤيةُ من يَحْيَا
وبعدَها أُغَني
فقط .

13

نائماً على الكثبان
بين شمس تُولد وريح عطرة
طيناً كنتُ نحتاً
صرتُ

14

أنام على الأثر الذي تركته
بثُقب الغطاء . بريقٌ
بعيد . أسمعُ
نَفَسَكَ التموجَ
الذي يفصلنا
يَصلُنا .

15

في سفينتي الحجرية
أُشاهد
مُرورَ الزمن، لو لَبِسْتُ

رداء الربيع
حتماً ستتساقط أوراقي
قريباً.

16

لا سُمَّ في فَمِكِ، امنحيني
إذن قهوة مُرَّة. أيقظي
جسدي، هنا حيث يُقيمُ
آخِرِ إحسَاس
بامتلاك رُوح. امنحيني
قَهوةً مُرَّة
لا أُريد أن أضيِّع شيئا
أي شيء.

17

أصاحب الريح. خبزا كافيا
سيكون الغبار
المتطاير في الهواء

18

الطيور تحلِّق دون أن تترك
أثرا
الطيور تحلِّق دون أن تتوه
عن وجهتها

19

على صفحة المياه التي تشفي الحمى
أرقص، أرتِّب
الجراحات
الخرساء
في خبايا المظهر.

ترجمها عن الفرنسية الرداد شراطي

نوري الجراح

(سوريا)

إيـهـام بالسرد

أمسٌ مسرعٌ في قطارٍ مسرع

I

. . . في تلك السنة، أيضاً، القصبُ نَزَلَ في الظلال
الشمسُ آختْ هالتَها
والرمادُ طوى طائرَ النار
كانت النخلةُ الخطيئةَ وارفةً
والسديمُ
يُؤوي نزيلةً أخرى .

II

وعلى بُعدِ مرحلةٍ
تراءى خللَ السراب شابٌّ
وتوارى
في
سراب
مالَ مُرتسماً
وسيرهُ ضاحكٌ
كان الرملُ يؤجُّ في حقولٍ صفراءَ

والعلامةُ حجرٌ منقوش.

III

أبدأ من فراغِ ما كان،
من قطرة
في أولِ الأمر..
قطرةُ الأمسِ
في عدمٍ
والعتبةُ
البابُ البيتُ الصامتُ
منفرجاً
ونورٌ كان عتمةً
في ممرٍ
الآن نهارٌ رياضيٌ..

❑ ❑ ❑

أبدأ من صمتِ ما كان ضجةً خفيفة في جوار
الهواءُ يهبُ على البابِ ويلفح المجهولَ
يرجف على النوافذ والأبواب
ويملأ رئتي

أرى طيفاً
وما أرى أحداً
وأراني
في انخطافي
وفي عملٍ هلاميٍّ، ويدي هباءٌ

❑ ❑ ❑

أبدأ
من قناعٍ كان وجهاً
في حياةٍ
أقدمَ،
من ثم
لحةً
في حادثٍ عند نهر..

أهي لندن في الخريف، أم زهيرة صفراء في عتبة المدفن..؟

IV

قهوتي في Layton
في أبيضَ غامضٍ
قهوتي
في صباحٍ عند جسر،
خطٌّ النهاية
العلامةُ القرمزيةُ
اليوم الأول في Layton
والآن أمسٌ مسرعٌ في قطارٍ مسرع.

مساء في دمشق

أنشودة نائم عند نهر

نائمٌ
والنهرُ يهْرُبُ بالنسائم
باردةً،

والمساءُ صبيّاتٌ صغيرات عند أبواب خشبٍ،
وشوشةُ الأمسِ في الظلِّ،
نورٌ يتيم،
نورٌ خفيفٌ على غصنِ آسٍ
والآسُ صبح بعيد.

في سوقِ القُطنِ أراكَ.. هنا كسر الظلُّ حائطاً
وفوّح أثراً من حديث قديم
هنا مالَ جنديٌّ على رُمحه
وصاحتْ أختٌ بحبيبٍ غريبٍ كالمطر.

سينظر شعراء القرى في راحةٍ
ويقولون ليست هي، تلك، ليست هي
ليست دمشق التي تركنا في الصور

كنا نظنُّ
وكنا نريد..

نامت الشمسُ في الماءِ، استلقت شمس في خضرةِ الحصى ونامت،
والسُّنونو هبت بجناحها في غفلةٍ، النسائمُ عطّرت الغيب.

الآسُ ضوءُ النَّهار
والطفلُ في العصرِ يلهو بساقِ القرنفل.

نُعاس

أنا ضيفكَ مساءً بعد آخر،
وصباحاً، لو شئتَ، إلى أن أسافر

سأتذكر المنارة
منطقة، بلا أي شيء مرتفع، سوى الدخان
وأنت معي، برأسٍ حليقةٍ
وألوانٍ خفيفةٍ
على قميصك الصيفيِّ..

سأسافرُ وأكتب إليكَ من أرض أخرى
عن النعاس الذي ملأ عينيَّ
لما عبرنا في زورقٍ
عند تلكَ الصخرة
أنا أيضاً كنتُ هناك ممدداً في الماء
يافعاً وحزيناً
وبلا أي فكرةٍ عن أي شيء
فقط تلك البرودةُ تهبُّ من سلسلة ظهري إلى قِحْفِ جمجمتي
كلما اندفعنا في الزرقة
وذلك النعاسُ الطفلُ يلفُّ وجهي بهواء غريب.

بقي أسبوعٌ
بقي لي أسبوع
عُدَّ لي كؤوس الماء.

مفتاح العماري
(ليبيا)

نساء النثر

قبل أن أكُون حطبا في المدفأة
كنتُ شجرةَ زيتون
كنتُ ظلاًّ لخمسة مسافرين
كنت رسالةً مخفية في صندوق العانس
كنت حذاء ثقيلا في الوحل
كلماتي مُشرَّدة
وخيالي ينزف مثقوبا بالرصاص
كنتُ جنديا
وحيدا في برد الثكنات أحرس مخازنَ النار.
أحلامي تتعثر وأوصافي ترتجف
وقميصي الكاكيّ يرفرف على الأسلاك الشائكة
أحب فقر فخامته
وشقاوة يديه
وأحب فاطمة
أحبها قبل الخسوف وبعد الخسوف..
أحب وشمها يتمزّق ورغبتها تنتظر
فاطمة التي ليس هذا هو اسمها
لأنها أكثرُ من اسم يتبختر بين المحطّات
وأكثرُ من حديقة في فستان واحد
أكثرُ من غابة تتربّص في كلمة

أكثر نساء الأرض كذبا ومروءة
أكثرهنّ وضوحا في الغنج ونشازا في السفر
أكثرهنّ شيوعا في الأخطاء حين تصلي
وحين تبتكر شجارا
أرى نعناع الأيام يذبل بين شفتيها
وعصير الألفة يترك مسبحة
تتقطع فوق الخدين خيوط توبتها
أكثرهن وسواسا وشغفا بالغيب
وأكثرهن بلاغة في الأذى
وإعجازاً في الشكوى
كنت أسيراً أنتظر عطر الأيام الخضراء
ورائحةَ البحر
وخبزَ الأحباب
أنتظر هسيسَ الأنثى كي أنثر روحي في الريح
وأكون بيتا بلا باب
فما أبسطني يا نساء النثر
ما أبسط زلزالي، يا شعر
أنا روحٌ ما.
أنا وطن يتفتّح بين قوسين
لكن يبدو أن مولاتي لا تفهم حين أقول:
أنا سكر بلا قدمين،
اسمي صقلته الأقفال..
ومتون حروبي حكمة
وامرأتي قبل وبعد.. ليست أكثر من فتنة
أتقفّى إيقاع نهديها حين تهتزّ خرافتها
وأخشى فحيح زواحفها في فصل النزوات
أخشى أنف خطيئتها لمّا تتوحّم

وثرثرة قدميها قبل النوم
فهي كارثة، حين تنامُ أكابد صحوتَها
وحين تستيقظ غيرتَها
أرى في عينيها معركة بين ديكين مغرورين
يختصمان على دود فأُحاذر غبار ماضيها
وشرور إبطيها
فمن فيكن يا نساء النثر غير امرأتي
حين تتعرى مؤخرة الأيام تفتخر بخاتمها .
من فيكن
تضفر من قاموس النار
لغة للجنة
ومن فيكنّ
تعتصرُ من قلب الظلمة نور الله
فقد انتظرتُ أمي طويلا أمام الثكنات
لكي أتصدّق بحليب يديها على سكان العزلة
انتظرت كثيرا جرس الباب
وكلمتُ أبي فلم يأبه :
أرجوك يا أبتي اخسر عمرك
ولا تخسر وجهك في الحرب
لهذا أبكي لأن لعبة طفلي لا تلعب
ولأن امرأتي حماقة عشق أُكابد دسائسها
فما أجملها، لما تقف نظيفة كفم الخائن
ولّما تقيم صلاة الحبّ ثم تلعن دين خالقها
امرأتي ملاك وشيطان
ما أجمل لؤم مودّتها،
قبل قليل كنا نتخاصم بلا أسباب
وبعد قليل . .

ما أجمل هجرتها حين تصبح من أسماء النار فأكفر
وحين تُصبح من نار الجنة
فأحترق في الجنة
وأثملُ من خمر مخابئها
ومن كأس الجنة أحيانا تربكني فاطمة والكلمات
فأعود إلى السرّة
كي أكتشف كم سطرا بيني وبين برزخها.
وأقرأ بلا شفتين ما يتركه العسل هنا..
هنا كل الأوصاف بلا مأوى.
وأنا مثل بعض العشّاق
خدعتني امرأتي
امرأتي التي تحب التمر ومشاهدة الأفلام
لكني..
أخشى العزلة بلا أُنثى أتشاجر معها
فمن فيكن
يا نساء النثر
تأخذُ دورتها في الرقص.
فأنا قبل أن أكون حطبا
كنت شجرة
كنت ظلا
كنت رسالة حب في الريح..
حلمي بريد
وعناويني أنثى

جهاد هديب

(فلسطين)

غــربــاء

إلى وردة يأسه اليانعة

إلى إدوارد سعيد

هَبطُوا على مَقْرُبَة
ثُمَّ جاؤوا بصحنٍ فارغ
أولئك الذين مرُّوا بعتباتنا
وسقطت من عَرَباتِهم ذكريات .

طَالَعُوا أكُفَّنا
فأخبرُونا عن بَلَلٍ في الفراش
وعن مَيت جَال البارِحة في نومنا
بسَاقه الواحدة
أنبأُونا عَن حُروب
وأغنية لنا
فيها صمتٌ كثير
أنبأُونا بخطانا
تباح للهجرة لا تكفي
من حنين إلى نسيان
من نسيان إلى حنين

أنبأونا عن امرأة
تُخرجنا من ضِلعها وتبقى بعيدة
وعن أيدينا عَمياء
تحدس الرغبة مذ تكونُ مُبهمة
لا شُعراء بينهم

لكنَّهم أكثروا من الحرائق
ومن خُطوط الرماد،
من البريد لا يَحمله سعاة
ومن الحفائر تُشبه بيتا للخلد.

قَرَّبوا آذانهم إلى صخرة
ثم سمعوا النبع التي تجري فيها،
قالوا إن امرأة لهم ذُبحت هنا وهذا دمها يئن
قالوا لو نأوا عنها لذهبت فيهم الوحشة
ولو شقّت الصخرة لخرجت من بطنها امرأة
تجوبُ الضفاف عن سيدها، سوف تغرس
شجرة أمام خيمته تعمر فيها البوم
وتحفر بئرا تحرُسها الأفعى في بيتٍ بلا حصان أو سراج، شباكه إلى مغيب حيث المدافنُ اعشوشبت والموتى حُفاة قد فروا من ذكريات أخذهم إليها خوف غير أنهم يقعون في المصبات.

كُنا نَراهم يُطاردون الحمائم بنبال
فَتَعُود كِلابهم بأفاع مائتة.

قساة
لهم وجوه كأنها لذئاب

حين رفعوها نحو آلهة تبدي طرفها.
تلك الليلة،
لما وقع في إثرها صُبح مثلما تتحقق أمنية
هبطت ريح أخذت حتى
حساء العرّافات مخلُوطا برمل.

جئنا الوعر
ولم تكن سوى أحجارٍ ثلاثة،
كما لو أنها أكباشٌ تأهّبت لتناطحٍ،
اشتعل من بينها حنين
ما عهِدناه من قبل
يُطلق دخانه نحونا
هكذا

هكذا
أخلينا البيوتَ لهجران
وأقمنا على السطوح.

مَا مِن أحدٍ انتبه للذي
تحرك تحت الرماد
ومن اقتلع تلك الحجارة إلى أسواره
لا يرى مطراً يُبدل ألوانها.

لم نلتذ بخطيئة
ولم نعرفِ الرجاء أو نجاة من بعد توبة.
ظلّت الصور ملقاة
لها ميتة كأنها لطيور كانت تُهاجر.

أحمد الملا

(السعودية)

أغنيـة

أغنية أندلسية

توقفوا ولا تقربوها
أقيموا صلاتكم على حوافِّ التلال
فلن يتفتحَ الوردُ
لن تهتفَ النوافذُ
لن تجفلَ الفراخُ
من فوقِ أعشاشِ السورِ
ولن تشفعَ لكم
بوابةٌ صامَ خشبُها طويلاً
وسمّتها القيثاراتُ:
يا معلم.

ليست الضغينةُ ما يشغلُ بالها
ولا الانتقامُ
لا الريحُ تشفي قصباً
يترقبُ في الأعالي

ولم يتبقَ من نحيبها
إلا مِزَقٌ من مخطوطةِ الشجن.

آآآآآآه أيّها الجرسُ
كأنما الأنينُ يصحو
ليذكّرَ الجسدَ بصيحةِ النحاس
بشُواءِ الكي
في قصباتِ السوق
وعلى مصاطبِ النخّاسين.

تنخزكِ عيونٌ
وترفعكِ رماحٌ إلى درجِ السماء
هناك تعلقينها
فينقشع غبارٌ وحوافر
تنبتُ أحجارٌ
تتنفّسُ أعرافٌ وسهول
ويرحلَ الغزاةُ
مهتدين بها.

يا لها من قنديلٍ
تلك الأغنية.

أغنية غجرية

لسنا الهائمينَ
وحدَنا
في الأغنية،
تلك أرواحٌ تصطفقُ
في الأعالي
ونسمعُ صداها
في غائرِ المياه.

أوجاعٌ تدقّ هناك
بهاونها
قهوةً
هي الأشبهُ بنا
برملٍ عابرٍ مثلنا
صحراءَ تتصدّعُ
و يتقاطرُ سمُّها
في الجروف،
مغاور تطحنُ العظامَ
وتدلُّ علينا ذئابُ اليأس.

تخفّفنا من الأسلاف
طوينا كتبَهم
في كهوفٍ
محرزةٍ بالعقيق
وتحرسُها النسورُ.

فبأيّ سُورةٍ نهتدي ؟
و أيّ حقولٍ تأوي شياهُنا ؟
أيّ أرض يتلطّفُ
طينُها رعاةَ الحيرة ؟

لم نحمل من بساتينِ
الأمهاتِ غيرَ فزّاعاتٍ؛
دسيسةِ القرى
في متاعِ الشتات،
غيرِ صرخاتِ الأقاصي
في مناماتِ أحفادنا:
أينكُم؟

رحمتَكَ يا مُمسكَ الغيمِ
هذه أرواحٌ
تنشفُ أعشابُها
وتطؤها شمسُكَ،
قَرَعْنَا لسَبْتِكَ
الأجراسَ
في كلِّ تيهٍ
لا نبتغي أنبياءَ
ولا وصايا.

سهلٌ صغيرٌ
فحسبْ،
أيّها الجبل .

لطيفة المسكيني

برازخ الأعراف

لزوميات

أرى قبري
في بناءٍ
يتجدَّد
نَعشي
بِلاَ حَمَلة
يمشي
تلكَ المسافَةُ
مُتَكَتِّمَةٌ
عن سِرِّها

قرحى الجفون من البُكا

قلتُ للعمر تَنَحَّ
ها الموتُ أَلَمَّ
ها اللَّوْحُ
هَاجِرُهُ القلَمُ
نفدَ صَبْرُه وحِبْرُه
والعُذْرُ حائرٌ جائرُ
يشُقُّ
صَدرَ
النعي

طيفٌ عابر

عُمرٌ سرابٌ

نفسٌ يبابٌ

موتٌ رِكابٌ

تَعرِفُني الطريقُ التي

قالت

لولاَ الشَّاردُون عنّي

مَا تَركْتُ الأثر

كَتبتُ على نَفسي

السَّفر

برازخ الأعراف

هذا

أنتَ

طالعٌ

منكَ

عليكَ

وافِرُ الهَمِّ

والسَّكينة

طافحَةٌ سلاَلُك

بأطَياف الحنين

لَكَ الأرِيُّ، لكَ السُّلافُ

لكَ الضَّرِيبُ، لكَ الألطافُ

لك المَشْتَى، لك المصطاف

بك أنَا بلغتُ برازخ

الأعراف

تعيُّن

تنزاح التعيُّنات

لا يبقى،

لا الأَسْعَدُ

لا الأشقى

من ذا الباقي

لزمنين؟

عُمْرٌ عاشق

على مقصلة

ينتهي.

محمود عبد الغني

أبواب كل شيء

1. هل أكلتم من كبد القصيدة؟

هلْ أكلتُمْ من كَبِدِ القصيدة؟
إنَّها لذيذة،
والريحُ لن تَهُبَّ
لإنقاذ ذلك الألمِ الماثل
الذي يَبتلع عواؤه كلَّ الأرض.
فكلُّ الأزمنة بلا ترخيص ولا إذن.
هذا الكبدُ الفالتُ،
المتطايرُ كعصافيرِ الصَّباح،
يقعُ بين يديكَ أيها القارئُ النّسر،
خُذه إنه في سلة الخبز.

2. يا للسوء الذي اقترفته

فلأجمعْ كلماتي
وأطو بلاغَتي،
فالقراءُ لا يقرؤون،
والشعراءُ لا يكتبون،
واللصوص أصبحُوا يسرقون

البقراتُ المريضة.

الكلمات أثبتت فشلا كبيرا،

لذلك فهي مُثقلة بأقبح الذنوب.
لماذا أُلوِّثُ قلبي بها إذن،
رُغم إيقاعها الجميل
وآثارها الطيبة؟
يا للسوء الذي اقترفته.

3. كلهم عادلون

بدون الروائيين
لن يُكتب الشعر.
بدون الشعراء،
لن تُكتب الرواية.
بدون العقل،
لن يحصي الجنون حباتِ الرز.
بدون الجنون،
لن يعرف العقل أن الدقائق أكثرُ من الناس.
كلهم عادلون،
إلا هذه العبارة على جدار المرحاض:
"أربعة أمتار فقط نقلي فيها زهرة".

4. يعوي قرب الحانة

سأعود ثانية،
وأجده يعوي قُرب الحانة،

ويحصي النمل

الذي يَفِر أمامه.
يقول له: قف، أنا حشرةٌ حزينة مثلك.

دعني أتنزَّه معك
لأرى ما تراه.
وسأشكرك دوما.
سأجده حائرا،
ومن حَيرته يفر النَّمل والدود.
وينكفئ الإناء الحزين
الذي فيه يجمع المال.
سأعود
وأجده جالسا
ينزع من قدميه
الشّوْك الذي عضّه في الطريق.

5. غيمة على باب المدينة

هل صدّقتم هذه الهياكل؟
لقد كذبت من قبل،
وستكذب ثانية.
أما أنا
فليس لي أن أكذب
أو أصدق،
على رأسي غراب ناعق،
غريبٌ هو الآخرُ بين الغربان.
هذه الجمهرة
هل هي المقيمة الوحيدةُ في التاريخ؟
هي من له الحق

في إطلاق سَراح النظرات في اتجاه الحقول؟

تدعها تركض
ودائما في طريقها

يد تمد لها الشّراب.

عبد الدين حمروش

سهران، كفوهة بندقية

أعمى، كلَيل بدون نجوم. وحيدٌ، كصدفة بكم قميص. منتفض، كعلَم في مهب ريح. ثقيلٌ، كقبضة تأخذ بخناق. صريح، كشمس غشت. مرتبك، كسمكة صيدت لِتو. محتقن، كسحابة لم تمطر. متشابه، كخيوط لفَّها قماش. هادر، كارتعاش بين اثنين. متدفق، كحروف يجري بها لسان. ساكن، كأوانٍ مصفوفة بدرج. منكسر، كانعطاف في نهاية شارع. كبير، كقلب أم. مؤلم، كاستسلام بعد تفاوض. قائم، كإله في قلبِ مؤمن. قنوع، كظهيرة بشمسٍ أقل. بعيد، كآخر صفحة في حياة. شارد، كلعاب فجأة يهمي. عنيد، كجرح أصرَّ ألاَّ يندمل. محبط، كعلم نُكِّس في حداد. منعزل، ككلمة في سطر وحيدة. ممتد، كجَشَع حاكم. متبرِّم، كغيمة إزاء شمس. متطلع، كعصفور لحظة يستفيق. مريضٌ، كهواء يشيخ في زاوية. متوتر، كحبل ينوء بغسيل. متوجِّس، كإصبع على زناد. محترق، كصحافة أمس. مندسٌّ، كظلمة في تجويف. خفيفٌ، كقُبلة على عجل. خائب، كشمس عند رحيل. أهوجُ، كرائحة يطير بها هواء. شفّاف، كليل يشعُّ حزنا. يتيم، كناب في فم عجوز. صاخب، ككلمة في حشد عمال. شرِهٌ، كقطار يبتلع سهولا وأودية. مرِح، كلحية شيخ يتحدث. صادق، كصباح لا يخلف موعدا. مذعور، كمصراع باب يصطفق. حاسم، كاستفتاء تقرير مصير. متهافت، كبخار يصّاعد في حمام. مزدحم، كفم يضيق بأسنان. مؤجَّلٌ، كموت إلى حين. عابر، كلقاء امرأة في محطة. خدوم، كيد تُلقم فما. متورِّط كشعيرة في عجين. مهدد، كشجرة في غابة إسمنت. كرنفالي، كحمار ينعظ في شارع. نشيط، كجلبة بباب مدرسة. منشغل، كفم يلوك ادعاءات. متين، كحبل حول عنق. إيجابي، كخدٍّ يتورد حبا. انتحاري، كقمر يغطس في سطل. رخو، كعجيزة امرأة تستلقي.. دموي، كحقل شقائق. رفيق، كقمر أثناء مسير. رائق، كشكولاطة تحت لسان. ضيق، كمجرى بين فخذين. بارد، كبريد متأخر. ظمآن، كقصب يئن تحت

شمس. جريح، كملك أُطيح به. جشعٌ، كمقصّ فاغر فاه. شرس، كتصادي كلاب في عتمة. سلس، كانقياد بين حميمين. شاهدٌ، كعظمة بعد وجبة أكل. ممتقع، كشاي تخلف في كأس. حائر، كإبهام ينقر لوحا. سريع، كنار تأكل هشيما. قلِق، ككلمة في غير محلها. كريم، كنهر يصبّ في بحر. طويل، كطريق إلى طفل كان. طريد، كخيط حلم لحظة صحو. عاطفي، كسُكر يتداعى في ماء. منطلق، كرصاصة في اتجاه حر. شاهق، كصراخ امرأة من بالكون. شاخص، كشجر يصطف في شارع. أنيس، كنجم في ليل سرى. ذؤوب، كذُباب يدور حول دم. بريء، كماء بلا رائحة أو لون. لَطيف، كغصن ينحني لفراشات. هادئ، كنهر يضمر حتفا. مبتهج، كبيت تؤثثه زهور. فَظّ، ككف ترتفع في وجه. مُدو، كطلقة في صمت ليل. محتج، كريح خلف نوافذ مغلقة. مُرّ، كانتصار انقلب هزيمة. شامخ، كَعرف ديك. وفي، كدوري يداوم فوق عمود. مطمئن، كبيض تحضنه دجاجة. ممض، كحفل استقبال رسمي. مضيء، كفراش توقده امرأة. هش، كموزة تداولتها أيد. مُخاطر، كقشة تغفو عند موقد. شقي، كَبريء تدينه صدف. صعب، كَرُكوب جبل. صاخبٌ، كانطلاق سيارة إسعاف. متمنّع، كإجاصة لم تطلها كف. مندهش، كبركة تذرو سطحها ريح. كتومٌ، كثمرة بداخلها دُود. عدواني، كإصبع يشير باتهام. مدبِر، كطعنة من خلف. عَكِر، كحليب ببعض قهوة. دليل، كماء إلى جذور. خَطِر، كحقل مزروع بألغام. مهين، كبلور بقعته أصابع. مُستبد، كوجه واحد في عدة صور. صُلب، كإرادة امرأة عاشقة. نادر، كصمت بين أطفال. رهيبٌ، كوداع إلى جبهة. قاس، كفيتو أمريكي. ثخين، كدم تخثّر فوق جرح. كامنٌ، كمياه تحت تبن. شاحبٌ، كشمعة تكاد تنطفئ. مضطرب، كإبريق حَالَ غليان. متقاعد، كعُملة انتهى تداولها. حريص، ككف تقع على حبل. متأهبٌ، كقلم بيد حاكم. ثمين، كشهادة بحق. شاسع، كبلد اجتاحه طاعون. عاطلٌ، كمكنسة خلف باب. فظيعٌ، كجوع إلى أنثى. ذلول، كذيل كلب يزهو. دافئ، كطائر سقط للحظة.. جسور، كزهر في حقل أشواك. منبهر، كمرآة تحت شمس. متعجِّل، كلسان لحظة بَوْح. منتصبٌ، كشيء يهمّ. ساخن، كمفاوضات آخر فرصة. محاصَرٌ، كنقطة ضوء في ظلام. عالقٌ، كجواب عن سؤال غامض. يقظ، كَشَرك منصوب بعناية. مؤتلقٌ، كدمع يتدفق. حذِر، كَمَاش على حبل. منطو، كزهرة قبل أن تصبح. أرقٌ، كمصباح يعشى خلف شارع. رهين، كفراش حول قنديل. فارغ ، كجَوْف قصبة. نافذٌ، كنظرة في طية

ثوب. مُتلو، كأفعى تسبح في ماء. سيار، كَمَثَلٍ على كلٍّ فم. متوهِّج، كأحمر في علَم بلادي. مَهيبٌ، كجثمان يُودَعُ في مثوى. مُحتَدِم، كفرح يُخَالجه ألم. غامضٌ، كرمَّانة يتهدَّدُها سكين. متمرد، كخصلة تزل عن جبين. متطاول، كبيرقٍ بيَدِ محارب...

جميل،

كتشبيه.

محسن أخريف

الطَّريق

قُلتُ لهَا : أيْنك؟
قَالتْ : أنَا المُنْتَفَى، حَيْثُ لا أحَدَ.

فِي طَريقي إلَى قَلْبكِ المُتعَبِ،
لَمْ أُصَادفْ أحَداً،
قَطَعْتُ نَهْرَيْنِ: مَاءُ الخَابيَةِ حَمِيمٌ
وَمَاءُ السَّاقيَةِ غَريبٌ،
وأنَا غريبٌ عَبَرْتُ النَّهْرَ مِنْ جِهَةِ الشَّرْقِ.

وَعَلَى طُولِ الطَّرِيقِ
لَمْ يُفتَحْ بَابٌ،
وَلاَ نَافذَةٌ تَسْأَلُ: مَنِ الطَّارِقُ؟

أمَّا الطَّرِيقُ فَكَانَتْ مُتْرَبَةً،
وَمَلِيئَةً بالأحْجارِ، وَبالفِخَاخِ،
وصَادفْتُ بِركَةً آسِنَةً
لَمْ يَكُنْ أحَدٌ يُلْقي فيهَا حَجَراً.
وَالجَوُّ كَانَ غَائماً
وَالسَّمَاءُ سَتُمْطِرُ بِلاَ هَوَادَة.

أمَّا الرَّفِيقُ فَكِتَابُ وَصَايَا يَنْفَتِحُ فِي الرَّأسِ

كُلَّمَا أسْرَعْتُ فِي المَشْيِ
وَهُوَ كَبِيرٌ، لَكِنِّي كُلَّمَا فَتَحْتُهُ انْفَتَحَ على صَفْحَةٍ وَاحِدَةٍ،
تَقُول:
جَمِّدْ قَلْبَكَ، فَالغَيْرَةُ قَاتِلَةٌ، وأنْتَ مِنْ بُرْجِ القَوْسِ.
اقْطَعْ شَجَرَةَ الحُبِّ بِفَأْسِ الرَّغْبَةِ،
كَيْ لاَ تَمُوتَ نَاقِصاً عُمْراً
فَلاَ أحَدَ سَيَرْثِيكَ حِينَهَا، لاَ أحَدَ سَيَشْفَعُ لَكْ.
وَمِنَ اليَرَقَاتِ لَنْ تَخْرُجَ سِوَى الفَرَاشَاتِ
مَهْمَا كَانَتْ مُوَلِّدَةُ الحَدِيقَةِ سَيِّئَةَ المِزَاجِ.

وَاحْذَرْ أنْ تَلْعَبَ بِاللُّغَةِ:
أنْ تَلْعَبَ بِاللُّغَةِ مَعْنَاهُ أنْ تَلْعَبَ بِالجَنَّةِ،
بِالنَّارِ، بِمَصِيرِكَ الأُخْرَوِيِّ.

وَرَغْمَ الوَصَايَا،
حِينَ وَصَلْتُ بَابَ قَلْبِك
تَاهَ اللِّسَانُ، نَسِيتُ عِبَارَاتِ السِّرِّ،
– فَالَّذِي كَانَ بَيْنَنَا لَمْ أعْرِفْ كَيْفَ أُسَمِّيه –
تَذَكَّرْتُ مَا خِلْتُهُ عِبَارَاتِ السِّرِّ
تَهَجَّاهَا اللِّسَانُ ثَلاَثَ مَرَّاتٍ، وَلَمْ يُفْتَحْ بَابُ قَلْبِك
وطَلَبَ مِنِّي هَاتِفٌ – لَمْ أرَهُ – العَوْدَةَ في اليَوْمِ التَّالِي.
يَبْدُو أنِّي أخْطَأْتُ فِي عِبَارَاتِ السِّرِّ
فَأنَا كُنْتُ كَثِيرَ الخَطَأ
والَّذِي كَانَ بَيْنَنَا لاَ زِلْتُ إِلَى الآنَ
لاَ أعْرِفُ كَيْفَ أُسَمِّيه.

لُعْبَةُ الحَرْبِ

زَوْجَةُ الْجُنْديِّ الْقَاسِيَةُ الْقَلْبِ
تَتَهيَّأُ للْحَرْبِ:
تَكْتُبُ إِحْدَى وَعِشْرِينَ رِسالَةً،
وَتَضَعُهَا في الدُرْجِ، احْتِيَاطاً.
وَتُرْسِلُ بِدَايَةَ كُلِّ أُسْبُوعٍ رِسَالةً.

الزَّوْجَةُ تَخَافُ على زَوْجِها
مِنَ الوَحْدَةِ،
وَمِنْ كآبَةِ الْحَرْبِ،
وَمِنْ هَوَاءٍ يَنْبَعِثُ مِنْ نَواعِيرَ
تَتَهالَكُ أَنْفَاسُها،
وَمِنْ أَرْضٍ تَصْعَدُ وتَهْبطُ،
وتَدُورُ حَوْلَ نَفْسِهَا بِسُرْعَةٍ جُنُونيَةٍ قَاتِلَهْ،
وَمِنْ لَيْلٍ يَلِجُ النَّهَارَ
ونَهَارٍ يَلِجُ اللَّيْلَ مِنْ غَيْرِ مُنَاسَبَةٍ
وَلاَ سَكِينةٍ.

الزَّوْجَةُ الْقَاسِيَةُ الْقَلْبِ تَعْرِفُ جَيِّداً
أَنَّ الحَرْبَ هيَ هَكَذا دائماً:
تَأْتي مِنَ الْفَوْقِ،
ولَهَا أَجْنحَةٌ تَنْتَظِرُ الْمَغِيبَ
كَيْ تُحلِّقَ فَوْقَ خَوْفِنَا (نَحْنُ)،
وتَجْهَشُ بِمَعْطُوبِينَ بِمُخْتَلِفِ
السَّحنَاتِ،
- فَمَا مِنْ عَلاَمَاتِ طَرِيقٍ سِواهُمْ-

وبعبَادٍ كثيرينَ، مُتَّكِئينَ
عَلَى قُبُورٍ تَضيقُ بينَها المَسالكُ،
وَفَوْقَهَا أَزْهَارٌ تَنْبُتُ بِوَهَنٍ
وَبِلاَ رَغْبَةٍ في العَيْشِ.

الْجُنْديُّ الْقاسِي الْقَلْب،
أَقْصدُ زَوْجَهَا ولَيْسَ أحَداً غيْرَهُ،
يتَهَيَّأُ للْحَرْب:
يَشْرَبُ حُبُوباً لِمَنْعِ الْخَجَلِ مِنْ نَفْسه.
يَتْرُكُ قَلْبَهُ عنْدَ عَشيقَته الثَّخينَة،
وَيُوَدِّعُها بِقُبَلٍ حارَّةٍ على الشِّفَاه.
شِفَاهُها في الصَّبَاح
تَقْرَأُ الرَّسَائلَ الآتيةَ بالْبَريد الْحَرْبِيِّ،
وفي الْمَسَاء تَتَبادَلُ الْقُبَلَ مَعَ أَقْرَبِ جارٍ
في انْتظارِ عَوْدَته.
لَكنْ، لاَ تُسيئُوا الظَّنَّ،
هيَ فَقَطْ تَتَلَهَّى إِلَى حِينِ انْتِهاءِ الْحَرْبِ
وَرُجُوعه بِصَدْرٍ يَلْمَعُ،
وَبِذاكِرَةٍ مَليئَةٍ بالْجُثَث.
تَفْعَلُ ذَلكَ دُونَ حَياء،
فَالْحَيَاةُ هُناكَ بَسيطَةٌ وَتُمارَسُ دُونَ خَجَلٍ.

الْمَرْأَةُ هُناكَ تُبَدِّلُ طَواقِمَ الشِّفاه كُلَّ صَباحٍ.
هُناكَ كَمَا لِلْحَرْبِ أَجْنحَةٌ، لِلْحُبِّ أَجْنحَةٌ.

12 فبراير 2003

عبد اللطيف الوراري

الودائع

مالْم تُصدِّقْ هَمْهمات القلْب ترْفَعهُ بزنْبقتَيْن
يبْذلُ للّمَى السّكْرى الرّغابْ
لقضيْتُ، وانفرط الرّبيعُ علَى مَراحلَ،
وانتهى الإيحَاءُ بالعتَبات في عيْن السّماء
إلى ضجيجٍ للْمَدائن،
واْستبدّ- كعادة النّاقوس- بي وعْدُ السّحابْ

*

هي أوْدعتْك حصَى الْوضاءة كيْ تقيسَ مداك عنْد اللّيْل
إنْ سنَحتْ لك العُدْوى، وتبْسم كاتمَ الأسْرار بيْن ظلالِها!

**

مالْم تطيِّبْ نأمةَ الأنْواع تفْركُها بنخْبٍ، في دعهْ
لللْتُ، واخْتفت السّاعاتُ في بئْرٍ،
وشكّتْ في مزاميري الْحيَاةُ،
ومرَّ بي هارُوت يُضْحِكني على عودي،

*

هي أوْدعتْك هوَى الأصابعِ كيْ تجُسَّ لأجْلها دفْق الينابيع ابْتغاءَ الْجُرْحِ
إنْ وهبتْ لكَ الأنْفاسُ دوْختَها، وتمتح الْعناصرَ لافحاتٍ منْ بديعِ قلالِها!

**

مالْم تُسلِّمْ بالرّبيعِ يميلُ للْعتَباتِ يضْربُها تباعاَ

لشقيتُ، وانْقطعَ الْكمانُ، ولمْ أُمنِّ النَّفْسَ في جُرْحٍ تداعى

*

هي أوْدعتْك دمَ الغزالَة كيْ تسرَّ عُبورك السرِّيَ في الآصال والأسْحارِ
إنْ باعدتْ بَيْنَهُما بناي لا يُردُّ، وتُطْلقَ السّاعاتِ، بيْن يديْك، لحالها.

**

دَعْ لهَا وَجْدَ عَدْوك يرْشقُها بالنّدى إنْ هَوَتْ
دَعْ لهَا الْعودَ يَخْمُشُ أَنْسابَها من عَلٍ إنْ هَوَتْ
وَإذا عُدتَ فَادْخُلْ عَليها وديعاً، وأطْلِقْ رَذاذَ الأَصابعِ في عيدها
إنْ هَوَتْ

....

....

هي
أوْدَعتْكَ النّاي صَحْواً
أوْدعتكَ إلى مَتاعِ الْبَيْت وَعْدَكَ
أوْدعتْك لسانَها يفْنى ولا يُحْييكَ
فانْثُر إنْ يَممْتَ دم الدّوَالي
وحطّ الصيْفُ قُرْبي يسْلُبُ اليدَ واللّسانَ الأمْتعهْ

*

هي أوْدعتْك شذَى الجدائل نافرات كيْ تردَّ على الحفيف الطّيْرُ
إنْ أهْرقْت راحَ الْعيدِ للْجَرْحى، وتَنْشد سكْرَةَ الدُّوبيت لـمّا تخْتلي بجلالها!

**

مالْم تؤانسْ خفّةَ النّايات تنزف بالخَبايا عنْدما يأتي المسَاءْ
لعزفْتُ، وانْتصفَ الْيباسُ دَمي، ولْم أحْلمْ بأنْفاس الْفَراش يحرّضُ الدّفْلى
عَليّ، وبالخُطى في النّهْر، والْبجعات تُلْبسني عباءتها الحريرَ؛
وفي الصّباح أرى وَرْداً وَدالية وَماءْ

*

هي أوْدعتْك ندى الْمساجد صادحاً كيْ ترْفع الأنْخابَ أعْلى
إنْ أريْت الكُحْلَ شعْرَ الحُبِّ، وتخْطُر صافياً كالْلّوْز في أحْوالها

**

مالْم تَردّ الأرْجوانَ إلى الْحفاف المخْمليّة يستقي لفراشهنّ اللازوَرْدْ
لعميتُ، واتُّهِمَ المجازُ، ولمْ أرَ امْرأةً صبرْتُ على النِّساء لكيْ أراها كلَّها
منْ شُرْفةٍ أصْفى، وسار إليّ ديكُ الجِنّ في أطْلالِ وَرْدْ



مؤانسات الشعري

خالد بلقاسم

بين الإيروسية والشعر في ديوان إيروتيكا لسعدي يوسف

1. إشارة

ليست الإيروسية موضوعا خارجيا. إنَّها تجربة داخلية لا تستقيم مقاربتها بصرامة العلم، بل إن العلم مهدَّدٌ بتحويل مائها إلى جفاف. نسيان هذا الوسم الداخلي للتجربة يقود إلى إنجاز أعمال ميتة عن الإيروسية[1]، ويكرس تمنُّع الحديث عنها[2]. ذلك ما أضاءه جورج باطاي في كشفه عن محدودية العلم في الإنصات إلى مجهول الإيروسية التي وصلها بالتجربة الدينية[3]. ليس هذا الوصل ما يعنينا في دراسة باطاي بقدر ما تعنينا إشارته، في سياق تقديمه لهذه الدراسة، إلى الوشائج القائمة بين الشعر والإيروسية. فقد أنهى هذا التقديم بالتنصيص على أن "الشعر يقود إلى النقطة ذاتها التي يقود إليها كل شكل من أشكال الإيروسية[4]. يقود إلى اللَّبس وإلى التداخل بين الأشياء المنفصلة (...) إنه يقودنا إلى الموت وعبره إلى الاستمرار في الحياة[5]".

(1) Georges Batailles, ***L'Érotisme***, Minuit, 1957, p. 42.

(2) **المرجع السابق**، الصفحة ذاتها.

(3) وصل باطاي بين الإيروسية والدين معتبرا إياهما تجربة داخلية. وبالتنصيص على الداخلي فيهما وضح انفصاله في قراءة الإيروسية، بما هي تجربة دينية، عن القراءات التاريخية والإتنوغرافية والسوسيولوجية للدين. انظر المرجع السابق، ص. 40.

(4) لا يتكشف المراد من القول إلا باستحضار الأشكال الثلاثة التي صنف باطاي الإيروسية اعتمادا عليها. وهي إيروسية الأجساد وإيروسية القلوب والإيروسية المقدسة. انظر المرجع السابق، ص. 22.

(5) **المرجع السابق**، ص. 32.

يروم استدعاء هذه الإشارة المكثفة بما تنطوي عليه من تشعب دلالي فتح كوة قرائية في ديوان الشاعر سعدي يوسف "**إيروتيكا**"، بغية استدراج هذا العمل الشعري لما يسمح ببناء تأويل له. فما تُعضّده هذه الإشارة هو أن للشعر وشيجةً بالإيروسية، تُسوّغ له اتخاذها موضوعا للبناء وتمكّنه من الاقتراب من هذا الموضوع، خلافا لخطابات أخرى لا تقوم إلا بحَجْب الموضوع وهي تتجرأ على الحديث عنه من الخارج. ليست هذه الوشيجة بالإيروسية، التي تميز الشعر عن خطابات أخرى، هي ما يعنينا في مصاحبة ديوان **إيروتيكا** للشاعر سعدي يوسف، وإنما طريقة بناء قصائد هذا العمل للإيروسية، على نحو يسمح بمساءلة توجُّه الشعر نحو موضوعه بما ينسجم مع هذا الموضوع من جهة، ومع ما يميز الخطاب الشعري من جهة أخرى.

يطرح ديوان سعدي يوسف إشكال الكتابة عن الإيروسية. فهو يتوجه إلى موضوع غامض ومتشعب بخطاب يحتفظ بما يفصله عن الخطابات الأخرى. وبذلك يمكن اعتبار هذا الإشكال مضاعَفا. وَجْهُه الأول يتكشف من موضوع الديوان الذي يقتضي لا خبرة معرفية بالجسد فحسب، وإنما أيضا تجربة ذاتية[6] تمتلك رهانا يسمح بفتحها على دلالات تتجاوز الذاتي. الوجه الثاني لهذا الإشكال يستند إلى معرفة شعرية لا تتحصَّل بدون تجربة خاصة مع اللغة، لأنه يرتبط بكتابة الإيروسية أي بالاشتغال الشعري في بناء الإيروسية، على نحو يمنع القراءة من نسيان الخطاب والانسياق وراء رصد الموضوع. وَجْهَا هذا الإشكال غير منفصلين. فالخطاب في **إيروتيكا** ينبني فيما هو يبني موضوعَه. وعلى الرغم من تعدد الزوايا المسعفة في تأمل الوجه الأول من الإشكال، فإننا سنحصُر القراءة في زاوية واحدة، هي صورة الموج وما تستتبعه من أسئلة في الموضوع، فيما سننصت للوجه الثاني من زاوية إدماج الصمت في بناء الخطاب الشعري.

2. صورة الموج

ليست صورة الموج غريبة عن الإيروسية. فقد أسعفت منظِّري هذا الموضوع في رصد العلاقة بين جسد الرجل وجسد المرأة لما تتيحه من تداخل بينهما أو تلاشي أحدهما في الآخر[7]. واللافت أن هذه الصورة تكتسي وظيفة بنائية ودلالية في ديوان

(6) بدون تجربة لا نستطيع الحديث عن الإيروسية كما يقول باطاي. **المرجع السابق**، ص. 42.
(7) **المرجع السابق**، ص. 24.

إيروتيكا. فالشاعر يفصل الموج عما يشده إلى البحر ويصله بالجسد. وبهذا الفصل والوصل، يهيئ الشاعر الماء ليسعد بتعدده، ويسمحُ للموج بأن يستحضر البحر عبر الجسد على نحو يغدو فيه الجسد بحرا.

لننصت للقصيدة الأولى في الديوان، الموسومة **امرأة صامتة**.

في فراش البارحَة
حيث كَان الشَّرشفُ الكتان مَكوياً
وكان الليلُ مَطْوياً على خُضرَته في الرُّكن
أو حُمرَته في ما تبقى من نبيذ الريف...
كان الصمتُ يعلو
وتمُوج الأرض مُستَنْجدَةً بالشَّرشف الكتان.
احمِل جَسَدَين
اتَّسع، الليلة، شيئا...
لا تَضق بالموج
بالموجة في الذروة
ولْتَنْدَعك الأزهارُ في أطرافك
الليلةَ يعلو الصمتُ
والماءُ يرى منبَعهُ—السرَّ، مَصَبّاً...
....
....
أنت في المَوْجَة تمضينَ
تَئنّين عميقاً، داخلَ الجلْد، وتمضينَ
وتُعطين زهورَ الشرشف الكتَّان
ما تُعطين:
قَطْرات الحرير...[8]

تنطوي هذه القصيدة على عناصر يسري أثرها في بناء دلالة الإيروسية في مجموع الديوان، كما يسري أثرها في بناء الخطاب الشعري.

(8) سعدي يوسف —جبر علوان، **إيروتيكا**، دار المدى، سوريا، ط. 3، 1997، ص. 5 و6.

الاعوجاج، الذي يقوم عليه الموج، تضيئه القصيدة باستقامة يُلمح إليها الكتان المكوي. فهذه الاستقامة هي ما يُعطي للتموج حضورا دلاليا، رسَّخه لا تكرار لفظ الموج فحسب، وإنما الحركة التي تقدم الصمتَ عبر العلو والماءَ عبر النزول. يصرح الشاعر بالعلو مكتفيا بالتلميح إلى النزول انطلاقا من لفظي "المصب" و"القطرات"[9]. بين العلو والنزول يتحدد الموج:

الليلةَ، يعلُو الصمت

والماءُ يرى منبعهُ- السرَّ، مصبّاً

فظِلُّ الموج يشتغل بين صمت يعلو ومصب يستقبل ماء يتجه في حركة إلى تحت، دون أن تكون وِجهة هذه الحركة فضائية. إنها جسدية، تقترن بالنزول إلى الدواخل. ولنا أن ننتبه إلى أن الجسدين، اللذين بهما يتحقق الموج في بداية القصيدة، تحولا في نهايتها إلى موجة من جسد واحد. تلك خصيصة الموجة المرتبطة باشتغالها على محو الفروق وخلق الوحدة[10]. ولم تكن هذه الموجة مكوَّنة، في نهاية القصيدة من جسد واحد فحسب، بل التبست بهذا الجسد نفسه. جسد موجة. ولنا أن ننتبه أنه جسد امرأة. فالقصيدة تُغلِّب الطرف الأنثوي في الموج، كاشفة عن التجربة الداخلية فيه. الموج سفرٌ داخلي في الجسد، يُضيئه تكرار كلمة "تمضين". ولننتبه ثانية إلى أن حركة المضي تتم داخل الجلد. إنه سفر في ألم عميق وخصيب في آن، على نحو ما يتبدى من وصل الشاعر بين الأنين والعطاء. السفر الداخلي يتحقق دوما بالألم وفيه، ومنه يكون خصيبا. ثمة تنصيص على العطاء من خلال تكرار فعل "تعطين". والعطاء كان بالماء. فالموج لم يكن مائيا بل جسديا، إلا أنه يقود إلى الماء. والماء في القصيدة كما في الديوان هو غير الماء. إنه يستدعي المصب ولكن من خلال قطرات أُسندت إلى الحرير. قطرات تنسجم مع الدواخل ومع تجربة الألم. لقد أشرنا سابقا إلى أن كلمة المصب كانت تقابل علو الصمت لبناء ظل الموج، ولكن لما غدا جسد المرأة موجة واختفى جسد الرجل بدا الماء كأنه قادم من الأسفل أي من داخل الجلد، على نحو أربك إمكان تحديد وِجهة الماء. ليس هذا الالتباس في وجهة الماء عفويا، بل هو أسُّ الإيروسية

(9) وهو ما نلفيه مقلوبا في قصيدة **ابتداء**، التي تقوم على النزول ولا تومئ إلى الصعود إلا بلفظ الموج الذي ذكر في نهايتها. انظر المرجع السابق، ص. 30 و31.

(10) *L'Érotisme*, op. cit., p. 24.

بوصفها توجها نحو إلغاء الفروق كما ألمحنا إلى ذلك سابقا. نلمس هذا الالتباس في قول الشاعر:

والماء يرى منبعَهُ–السرَّ، مصباًّ

يغري هذا البيت الشعري بقراءة متشعبة، نُلمح لمدخلها انطلاقا من تداخل المنبع بالمصب. من أين ينبع الماء؟ إنه من المصب يأتي. ولا يتعلق الأمر هنا بلعب لغوي، فوسمُ المنبع بالسر يستحضر عضو الذكورة الذي تدل عليه كلمة السر في اللسان العربي. نبعُ هذا السر لا يتحقق إلا بالمصب، أي بالأنثوي وفيه. فالماء ناجم عن موج، أي عن وحدة. إنه ماء جسدين تلاشت الحدود بينهما في موج يجدد انتماء عضوين وهو يبدل نسبتهما، اعتمادا على تداخلٍ يحققه ظل الموج. مظاهر التباس هذه النسبة من محددات الإيروسية في العمل الشعري لسعدي يوسف كما سنوضح لاحقا.

لنتابع النبع في التباسه بالمصب في غير القصيدة الأولى. ففي نهاية قصيدة **عانة** –I–، يقول الشاعر:

طريٌّ عُشْبُكِ الآن:
التماعُ البَرَدِ
الزئبقِ
والمنبعِ، فيه...[11]

هكذا تنتهي القصيدة دون أن تنتهي. فالمقطع يسند النبع إلى جسد المرأة ويوجه القراءة إلى داخل النبع، على نحو يستحضر التداخل في مصدر الماء. لنتابع حضور النبع في الديوان تعضيدا لما نزعمه. ففي قصيدة **عانة** –II– نقرأ:

مرجٌ أسودُ
سهبٌ مُترامي الأطراف
النبعُ به خافٍ
والدلوُ يَخَافُ[12]

يواصل الشاعر إسناد النبع للمرأة ويتم الاقتراب منه عبر رغبة الاغتراف والنهل المومأ إليها بالدلو، لكن قصيدة **camping** تقلب العلاقة وتقدم المرأة في مسعاها إلى ما

(11) **إيروتيكا**، م. س.، ص. 10.
(12) **المرجع السابق**، ص. 11.

تسميه القصيدة باستنباط الماء، مما يجعل الماء خارجَ من يَودُّ استنباطه. يقول الشاعر:

حصير البامبو يبتل بمائك

لكنك مازلت تريدين استنباط الماء[13]

فكاف المخاطبة، الذي به قُدِّمَ الماء، لا يؤكد نسبته إلى المرأة. إنه ماؤها بالاستنباط، الذي لا يستقيم إلا بجسد آخر يصبح هو النبع. ويتعضد ذلك في قصيدة **امتصاص**. فيها نقرأ:

كلُّ الاستدَارات.. ولا تَدْرِينَ ماذا تَفْعَلِين

بالفم المضموم؟

(...)

لو كَوَّرتِه، وامتصَّني حتى ابتداءِ الماء

أو حتَّى انتهاءِ الماء،

هل أَسْأَلُ عما تفعلين

بالفم المضموم؟

هل أسأل عَمَّا تنهلين؟[14]

نَبعُ الماء الموزَّع بين جسدين هو عينه مصبُّه، لأنه ماء متحصل عن موج. وهذا الموج هو الذي يحققه وهو يرج هوية الذكورة والأنوثة ويلامس الوحدة بينهما. إن التموج في القصيدة ليس حركة، وإنما هو قلبٌ للمواقع واقتراب من وحدة تظل متمنعة في الإحساس بالانقطاع والانفصال. إنه الإحساس الذي تقوم الإيروسية على مقاومته وإضعافه[15]. ولنا أن ننتبه إلى أن هذا الماء المتحصل عن الموج يَسِمُه العمل الشعري لسعدي يوسف بالزَّبَد في أكثر من قصيدة، بل إنه يخص قصيدة كاملة بالوسم ذاته. وسمٌ لا يستحضر ظل بحر هائج فحسب، وإنما يستدعي أيضا ذهابا وإيابا ونزولا وصعودا منهما يتحصَّل.

(13) المرجع السابق، ص. 20.

(14) المرجع السابق، ص. 24 و25.

(15) *L'érotisme,* op. cit.n p. 21-22.

3. التداخل وأسئلته

يُعَدُّ القلق، الذي به تصوغ القصائد نسبة الماء، أسَّ الإيروسية كما ألمحنا. وتتعدَّدُ الأسئلة المتولدة عنه. أسئلة تكشف عن العلاقة المعقدة بين الذكورة والأنوثة. وسنصاحب بعض هذه الأسئلة، انطلاقا من قصيدتين؛ الأولى عنوانها **كماشة** والثانية وردت بعنوان **فارسة**.

في القصيدة الأولى يشتغل العنوان **كماشة** انطلاقا من دلالتي النزع والامتلاك. الدلالة الأولى لصيقة بالكماشة، أما الدلالة الثانية فتبنيها القصيدة اعتمادا على جوهر الإيروسية المقترن بحمولة التموج، الذي يجعل الكماشة دالة على بلوغ جسدين لحظة التباس نسبة الأعضاء بينهما.

يتسنى التمييز، في قصيدة **كماشة**، بين مقطعين ينهضان دلاليا على التعارض. يفصل بينهما الشاعر اعتمادا على ثلاثة أسطر من نقط الحذف. بها يتم الانتقال من دلالة إلى أخرى. يقوم المقطع الأول على الوداعة التي تحددها الأوصاف التي بها وسم الشاعرُ الأنامل. فقد وسمها بالطراوة والسيلان والتلألؤ. يقول سعدي يوسف في هذا المقطع:

أنَاملُكِ الطريةُ
أنَاملُكِ السائلةُ التي تكادُ تندلقُ على الطاولة
كلما أمْسَكتِ بكأس النبيذ...
أناملُكِ التي يتلألأُ فيها النبيذُ كما يتلألأ في الكريستال
أناملُكِ التي لا يكاد يُلامسها شيء
أنَاملُكِ:
حليبُ الوردة
وغُصينُ اللوز(16)

الأوصاف التي خلعها الشاعر على أنامل المخاطبة لم تكن تسمح بتحولها إلى كماشة تُطْبق على عضو الذكورة إلا في سياق إيروسي، على نحو ما يتبدى من المقطع الثاني الذي يفصله الشاعر عن سابقه بنقط الحذف. وفيه يقول:

أنَاملُكِ هذه

(16) **إيروتيكا**، م. س.، ص. 47.

أيُّ نُسْغٍ أوَّلَ، تدفَّقَ، بغتةً، فيها
كي تُطبِقَ على عضوي
كَمَّاشَةً من الفضة؟[17]

نلمس في هذا المقطع تحولا دلاليا يجعل علاقته بسابقه قائمة على التعارض. لهذا التحول مؤشران: الأول يجسده لفظ "بغتة" الملمح إلى نقلة دلالية، والثاني تكشف عنه بنيةُ الاستفهام التي اعتمدها الشاعر لصوغ المقطع، دون الاحتفاظ للاستفهام بمعناه الأصلي، إذ يغدو في سياق المقطع منطويا على التعجب. كماشة للنزع ولكنها بأنامل طرية. إنها كماشة لا تكتسي دلالتها إلا في سياق إيروسي، يستدعي تأملا في خفايا الوشائج الواصلة بين الذكورة والأنوثة. نسغٌ دَبَّ في الأنامل ونقل وظيفتها من اللمس والهدهدة إلى النزع. ويمكن أن نتأول رهان قصيدة **كماشة** على النحو الآتي:

أ–تقوم القصيدة على نواة دلالية أساسها وحدة، بها وفيها تأتلف التعارضات. مظهر هذه الوحدة في القصيدة هو عنف الوداعة أو وداعة العنف. وقد تعددت مظاهر هذه الوحدة في العمل الشعري لسعدي يوسف، إذ ألفيناها في النار المثلوجة وفي اللهب المتجمد في غير هذه القصيدة[18]. بهذه الوحدة تنفصل الإيروسية عن الجنس الغريزي، وبها أيضا تتقاطع الإيروسية مع الشعر، بل هي ما يحدد شعرية الإيروسية، مادام الشعر يسمح برؤية وحدة ظاهرها الاختلاف.

ب–الموقع الثاني لتأول هذه القصيدة هو النزع المقترن برغبة الامتلاك، لأن نسبة العضو–موضوع النزع تصبح ملتبسة في الإيروسية، فلا يتبين أي الطرفين يمتلكه. فسقوط المِلْكية، في لعبة الأعضاء المنسابة من جديد في الوحدة، شبيه، كما يرى باطاي، بذهاب الأمواج وإيابها وهي تتداخل ثم تضيع الواحدة في الأخرى[19]. وليست دلالة الامتلاك غريبة عن القصيدة. فهي مضمرة في ما يصل الملكية من حيث الدال بكلمة "**أنامِلُك**"، التي يمكن عدُّها لازمة القصيدة لتكرارها اللافت. وهكذا يمكن أن نقرأ اللازمة "**أنامِلُكِ**"، بعد التنبه لحضور صوتية الكاف بقوة في معظم أبيات المقطع الأول، على أنها تنويع صوتي لعبارة "**أنا مِلْكُكِ**". وهذه الدلالة هي ما يضيء الامتلاك

(17) **المرجع السابق**، ص. 48.
(18) انظر قصيدة فودكا. **المرجع السابق**، ص. 27.
(19) *L'érotisme*, op.cit., p. 24.

الموجِّه لنزع يتم بكماشة من أنامل.

التباس ملكية الأعضاء يتحول في قصيدة **فارسة** إلى تبادل الأدوار. فيها يقول الشاعر سعدي يوسف:

تُحبّين الخَبب
مائلةً بصدركِ على الجواد
تضغطين بنهديكِ
بفخذيكِ...
لاهثةً
متصببةَ العطرِ...
... ...
... ...
... ...
إلى أين تمضين أيتها الفارسة
بجوادكِ المنهَكِ؟[20]

إن تبادل الأدوار الذي تنهض عليه هذه القصيدة ينطوي على سؤال من صلب الإيروسية. ومن ثم نفترض أن لهذه القصيدة صلة بقصيدة السؤال، التي لا ترضى فيها المرأة بدورها. توتر علاقة المرأة بدورها يولِّد سؤالا تُعدُّ أبعاده أُسَّ ما يميز الإيروسية عن الجنس الغريزي حسب جورج باطاي. ولنا أن نتأمل إفراد سعدي يوسف لقصيدة بعنوان **السؤال** في سياق بنائه لموضوع الإيروسية. يقول:

لا ترضَين بما يَرضَينَ به.
مثلاً
أنت تقولين لماذا يخترقُ الرجلُ المرأة؟
ولماذا لا تخترق الرجلَ المرأةُ؟
حَسناً...
لكنني أعرف أنك حتى لو ضاجعت كما تهوَين
ستقولين: وماذا؟

(20) **إيروتيكا**، م. س.، ص. 41.

كلٌّ الأوضاع سواء
كل الكلمات لماذا...[21]

يكشف الإنصات الهادئ للقصيدة أن السؤال يتجاوز ظاهر ما يرتبط به، ويتحول إلى قلق وجودي يتعدى أوضاع المضاجعة ويتعدى اللغة في آن. وهو ما يسمح بتأويل السؤال بوصفه فاصلا بين الإيروسية والجنس الغريزي. صحيح أن باطاي يتحدث، في الفصل بينهما، عن سؤال خاص بالحركية الداخلية للرغبة مهما اقترنت هذه الرغبة بموضوع خارجي[22]، غير أن انفراد السؤال بقصيدة كاملة يُغري بهذا التأويل ولاسيما أنه اقترن بالاختراق. أو ليس الاختراق توجها إلى الأغوار والدواخل؟

ليست صورة الموج التي اعتمدنا في إبراز الوجه الأول للإشكال، الذي يقوم عليه ديوان **إيروتيكا**، إلا موقعا ضمن مواقع أخرى مسعفة في إضاءة هذا الوجه. نُلمح لبعض هذه المواقع في الآتي:

أ- الماء الذي عدَّد سعدي يوسف تجلياته انطلاقا من الحليب والعطر وغيرهما، وسمح بسريانه في عضو الذكورة بوصفه غصنا وفي العانة بوصفها عشبا ومخملا وعنقودا وورداً، وبوصفها أيضا دلتا تتقاسم نهرين.

ب- العتبة التي خصها سعدي يوسف بثلاث قصائد تقاطعت في عنوان لم يختلف من قصيدة إلى أخرى إلا بالترقيم المضاف إليه.

ج- العري والموت. فقد شغَل الشاعر دلالتهما بصمت يغري بالمساءلة.

إن هذه المداخل القرائية المقترحة لا تقوم على الحدس، لأن منظري الإيروسية أولَوها أهمية بالغة.

4. إدماج الصمت في بناء الخطاب

الوجه الثاني للإشكال، الذي أطرنا هذه الدراسة في سياقه، يقترن ببناء الخطاب في **إيروتيكا**. بناءٌ متداخل مع الوجه الأول. والفصل بينهما إجراء منهجي ليس إلا. نوجز مداخل الاقتراب من هذا البناء في السؤال التالي: كيف يبني الشعر ذاته ويصون هويته وهو يقترب من منطقة تحتفظ بما يُميزها؟

(21) **المرجع السابق**، ص. 35.
(22) *L'érotisme*, op. cit., p. 35.

الملمح الأول للجواب عن هذا السؤال مضمَرٌ في ما سميناه سابقا صورة الموج. فبناء سعدي يوسف لدلالة التموج، بوصفها أس الإيروسية، استدعى هذه الصورة التي اشتغلت لا دلاليا وحسب وإنما وَجَّهت بناء الخطاب أيضا. فقد تحكمت الصورة في اشتغال معجم القصائد. فكان معجم الماء، مثلا، يشتغل بحمولة جسدية حولت الحقل الدلالي الأول للماء إلى مجرد ظل. فالموج كان دلالةً لصيقة بالإيروسية فيما كان صورة تشتغل في بناء الخطاب. ذلك ما قصدناه بالتشديد على تداخل وجهي الإشكال. ليس هذا الملمح هو ما نعوِّل عليه في الجواب عن السؤال السابق، بل ننوي إنجاز ذلك اعتماداً على الحضور اللافت للصمت في ديوان **إيروتيكا**.

أنصتنا سابقا إلى علو الصمت في قصيدة **امرأة صامتة**. علو محددٌ للإيروسية، التي تقتضي تراجع الكلام ليتسنى للجسد أن يحتفي بالجسد وللموج أن يتحقق. فالصمت كما الموج من محددات الإيروسية. وقصائد الديوان لا تتحدث عن الصمت وإنما تبني الخطاب اعتمادا عليه ليكون الخطاب متجانسا مع موضوعه. وقد عول الشاعر، مما عول عليه في تحقيق التجانس، على إشراك نقط الحذف في هذا البناء.

أدمج الشاعر نقط الحذف في كل قصائد الديوان. وقد اختلف حضورها من قصيدة إلى أخرى. ثمة قصائد اكتفت بإثبات هذه النقط في نهاية بعض الأبيات فيما حولتها قصائد أخرى إلى معادل لمقاطع كاملة، مما جعل حضور هذه النقط لافتا بصريا. وهذا ما نُلفيه، تمثيلا لا حصرا، في القصائد التالية: **طيور بحرية**، **camping**، **استعادة الهدوء**، **جرف مرجاني**. فالخطاب يدمج البياض في البناء ويعدد بذلك مواقع تأويله. فقد تُفتتح القصيدة بكلمة أو كلمتين يتلوهما مقطع كامل من نقط الحذف، على نحو يجعل الصمت دالا وموجِّها للتخيل ومنتجا له في آن. فإشراك الشاعر للصمت في البناء يلزم القراءة بإشراكه في بناء التأويل، اعتمادا على السياق الإيروسي. نسيانُ هذا الصمت خللٌ منهجي يعوق الاقتراب من التجانس القائم بين الخطاب وموضوع الإيروسية. يفتتح الشاعر سعدي يوسف قصيدة **جرف مرجاني** بقوله:

أنا وأنت[23]

ويردف الضميرين بنقط حذف في السطر ذاته. ويفرد الأسطر الثلاثة، التالية للضميرين، لنقط الحذف التي يخضعها لتنظيم طباعي محكوم بحروف كل ضمير،

(23) **إيروتيكا**، م. س.، ص. 38.

مستثنيا الواو الواصل بين الضميرين. فلا نعثر أسفل الواو، في أسطر الحذف الثلاثة، إلا على البياض. ومن ثم فإن صمت هذه الأسطر يُحرِّض على تأويل الواو الواصل بين الضميرين، اعتمادا على دلالة علو الصمت التي تؤثث مشهد الإيروسية، كما رأينا في قصيدة **امرأة صامتة**، ويحرض أيضا على تأويله اعتمادا على التموج المضمِر للوحدة التي تقوم عليها الإيروسية.

ليس ما يقابل الحذف، أي الكلمات المثبتة في القصيدة، معزولا عن صمت هذا الحذف، بل إن هذه الكلمات تشتغل في انسجام معه، لأنها تحتفظ باقتصاد يجعل ما تقوله منطويا على صمت دال. يقول سعدي يوسف بعد نقط الحذف التي تلت الضميرين:

كان الضوء في الأعماق
يَزرقُّ
ويخضرّ
ويحمرّ
ويصفرّ
ويَسْوَدّ (24)

كل كلمة، من الكلمات الخاصة بالألوان، تنفرد بسطر يُهيمن عليه البياض يمينا ويسارا. وهذا البياض المسيِّج لها يوجِّه دلالتها أيضا، لأن هذه الكلمات، التي تُلوِّن ضوء الأعماق، لا تحكمها إحالة قارة. كلمات تكتفي بترسيخ دلالة العمق بغموض يصونُ الصمت، انسجاما مع العوالم السفلى التي يومئ إليها الجرف في عنوان القصيدة.

وبالجملة فإن هذا البناء بالصمت، الذي يُغري بمواصلة الإنصات إليه من أكثر من زاوية، خصيصةٌ مميزة لآليات بناء الشعر للإيروسية. وهو ما يجعلنا نزعم أن الشعر في ديوان **إيروتيكا** لسعدي يوسف كتابةٌ على عتبة الحدود، لأن البوح يتعارض مع الإيروسية. ولا تعني هذه الكتابة ملامسة للموضوع من الظاهر، وإنما تعني، على العكس، تمثُّلا لعمقه وباطنه على نحوٍ يسمح بملامسة الفاصل الدقيق الذي يمنع من تماهيه بتشييء الجسد وابتذاله، ويسعف هذه الملامسة في تقديم الكتابة للموضوع

(24) **المرجع السابق**، الصفحة ذاتها.

انطلاقا مما يحدد جوهره، أي بخطاب منسجم مع الموضوع. ولعل هذا ما يحدد صعوبة الكتابة عن الإيروسية وخطورتها في آن، على نحو ما يصرح به الشاعر في ظهر غلاف عمله الشعري، مشيراً إلى الخط الذي يفصلها عن جنس ينتصر للغريزة ويفرغ الجسد من عمقه. وهي الإشارة التي يعلن فيها أن الكتابة في **إيروتيكا** انتساب إلى سلالة شعرية انشغلت بالجسد، بعد أن خبرت خطورة الكتابة عن الإيروسية. علاقة هذا الديوان بسلالته الشعرية كَوة أخرى لقراءة هذا العمل الشعري. ولعل هذا ما تحرض عليه الوشيجة التي تشد هذا العمل إلى ديوان بالعنوان نفسه للشاعر اليوناني يانيس ريتسوس[25]. ذلك أن هذه الوشيجة لا تكشف عن التداخلات النصية فحسب، وإنما تكشف في الآن ذاته عما يميز الكتابة التي تشتغل على الإيروسية، على نحو يهيئ لقراءة تاريخها المنسي ولا سيما في الشعر.

(25) Yannis Ritsos, ***Erotica, le mur dans le miroir et autres poèmes,*** traduit du grec et présenté par Dominique Grandmont,coll. Poésie/ Gallimard, 2001, p. 320.

نبيل منصر

شعرية المكان الوثني وكتابة المحو

1. قصيدة وتأملات بلا ضفاف

تنكتب قصيدة محمد بنيس في سياق وعي شعري يحيط بها أو يصاحبها في طريق المجهول. لا أسبقية لممارسة على أخرى ما دام الشاعر يلتمس طريقه إلى القصيدة مستشعرا كمية المجهول التي عليه إيقاظها في الروح الكونية[1]. مجهول يظل مجهولا. القصيدة فيه لا تنتهي إلا لتبدأ، بكيفية تسعف على التأمل في التجربة الشعرية وقد تحولت إلى "حياة في القصيدة" نفسها[2]. ومن جرح الشعر المغربي إلى مكابدة الجرح الشعري واللغوي في "مدينة العولمة" تستشري تأملات بلا ضفاف، ما دام المغرب فيها يتجه باستمرار نحو أن يكون أفقا لحداثة عربية تستشرفُ أوضاع التجربة الشعرية في العالم. وبذلك تصبح "حياة في القصيدة" حياة في مكابدة إبدالات شعرية اخترقت أسوار المغرب وحملت العربية إلى مهب السؤال اللغوي والشعري في مدينة العالم. وما كان استبشاراً بخط مغربي يفتح القصيدة على وشومها وموسيقاها البعيدة وابتهاجها المنسي والمبعد، صار التصاقا بجلد اللغة العربية وحرية تفضيتها، التي تسعف وحدها في مكابدة حيويٍّ يظل مهدداً ب"الهجران" في هذه المدينة الكونية. من هنا يكون التأمل مسكونا برؤية "حداثية"[3]، أصبحت تحدس في "الجرح" موتا مرتقبا ومرفوضا في آن.

(1) Arthur Rimbaud, *Œuvres*, poket, 1980, p. 318.

(2) المقدمة الذاتية **للأعمال الشعرية** لمحمد بنيس، الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ودار توبقال، الطبعة الأولى. 2002

(3) يقول محمد بنيس "إن العولمة تسرع في هجران اللغة، التي بدونها سيكون من المستحيل على الكائن البشري أن يظل حاضرا وفاعلا في تعيين الذات والمصير، وهما غير منفصلين في اللغة والحياة والشعر... هجران مدمر، لا يبين إلا للعين الراسخة، المسكونة بالحداد"
– القصيدة واستئناف الوعد، مجلة **البيت**، العدد 7، خريف 2003، ص. 59.

فالموت الذي يتسرب من جهة اللغة لا يمكن أن تواجهه إلا اللغة وقد وعت شرطها المأساوي، فابتكرت في طريقها إلى القصيدة تركيبها النحوي والمكاني الخاص، بما يجعل من البيت تأبينا للبيت المقعَّد سلفا (عروضا وتركيبا)، وبما يجعل من فضاء الصفحة انشقاقا وزوغانا يتجه نحو ترسيخ شريعة المتاه والنقصان واللانظام كأفعال ضدية، بها تكتسب القصيدة ما يضاعف عزلتها كتجربة تؤسس، من داخل الحداد كفعل مقاومة، لما يدوم ويبقى خارج سلطة المنفعة ومؤسساتها الكثيرة.

قصيدة محمد بنيس لا تكتمل في بحثها عن قصيدة الكتابة. وتدوينها الفعلي لا يغلق الطريق أمام إعادة الكتابة كفعل ورغبة في تطويق ما يظل بعيدا ومستعصيا ومجهولا تماما[4]. وتأمُّل الكتابة أيضا لا يتوقف، لذلك اهتدى الشاعر إلى مصطلح "**كتابة المحو**" كمصطلح يشرع في الممارسة النصية والتأمل معا رغبة متجددة في مطاردة كتابة تتعدد أصواتها وصفاتها ومرجعيتها. كتابة تسهر على حدادها الشخصي بالتضحية والنقصان واللااكتمال. وإذا كان الشاعر لا يعيد النظر مباشرة في تأملاته الشعرية السابقة، بخلاف وضعية القصيدة لديه، فإن سعيه نحو مضاعفة تأملاته وتكثير صيغها هو ما يحتفظ لديه بوضعية الوسم التاريخي (الأثر)، الذي يسعى نحو التحفز بما خبرته القصيدة في طريقها المتجدد نحو مجهول الكتابة. فما تم محوه (التضحية به) في هذا الطريق يصبح أثرا دالا على التاريخ، إذا لم يسقط في التأمل بالمراجعة المقصودة فإنه يتعطل بالإهمال الدال. ولنا في مآل الخط المغربي عبرة تكفي لتأمل دور الصمت في تعزيز كتابة المحو ليس فقط في النص، بل في التأمل والنظرية أيضا.

لم يفتح محمد بنيس، في تأملاته ودراساته، ورش الشعرية العربية القديمة. هناك فقط ملاحظات مبثوثة هنا وهناك. إن طريق محمد بنيس، بالرغم من التكامل، لم يكن طريق أدونيس. وسؤال الحداثة الشعرية لديه، بالرغم من إيحاءاته المتعددة الطبقات، لم يكن سؤالا نهضويا. لذلك لم يغرق محمد بنيس في لجج الشعرية العربية القديمة واتجه، بفعل التراكم وبقوة ما له اعتبار، نحو استخلاص مبدئها الناظم، من خلال فرضية

(4) يقول محمد بنيس "قصائد ودواوين عاشت حياة الميلاد المتعدد، لأن الكتابة هي إعادة كتابة، ماحية سواها، مصاحبة للمستحيل واللامسمى، تلك هي تجربة النقصان كفعل لا نهائي".
– حياة في قصيدة، **الأعمال الشعرية**، مرجع سابق، ص. 10.

الـكـبـت[5] التي عطّلت دراسة الشعرية قديما، وجعلت الشاعر يتقدم بفرضية الشعرية المفتوحة[6].

لم يسعَ محـمـد بنيس نحو انتـزاع "قوة إضافية" من الأموات وتوجيـهـها تجاه الأحياء[7]، وإنما سعى نحو ترسيخ مفهوم الماضي المتعدد الذي يسمح للكتابة باختراق كل الأزمنة والتـأسـيس لحداثتـهـا الأخـرى في النص والنظرية. لذلك نجد في شـجـرة نسـبـه الشعري تجاورا ولا نعثر على إسقاط. نجد "كتابات عربية تتقاطع وتتناجى مع تجارب شـعرية كـتـابيـة كـونيـة"[8]، دون أن تكون أسيـرة ضـوئهـا البـاهر الذي أخـذ مع أدونيس تطابقات يشطب عـماها على أثر الزمن في صياغة مـفـهـوم الشـعـر والشاعـر. إن الماضي المتعدد يمنح القصيدة عند محمد بنيس امتياز حوارية شعرية لا تُحوِّل الماضي إلى حاضر أبدي يجنح نـحـو التطابق مع أعـمـال وممارسـات في العـالم، وإنما تجعل منه مـسـتـوى من طبقات "النص الغائب"[9]، الذي يدق حضوره في قصيدة تتجه نحو تكثير الأفعال التي تسمي بها زمنها الخاص. والماضي المتعدد[10] ينادي عليه، في القـصـيـدة، حاضر ينفتح، بذات الصفات، على الآخر كضيافة. وبين الميراث والضيافة تضع الذات، في طريقها نحو

(5) يقـول مـحـمـد بنيس "متـعـاليـات الدراسـة القـرآنيـة واللغـوية العربيـة القـديمة، ثم مـتـعـاليـات كـتـاب الشعرية لأرسطو تركت الشعرية خارج الشعر والشعر العربي خصوصا، لذلك نتقدم بفرضية هي أن الشعرية العربية دراسة مكبوتة".
– محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، التقليدية**، دار توبقال، الطبعة الأولى 1989، ص. 44.

(6) يقول محمد بنيس "إن الشعرية العربية المفتوحة ستكون بحثا متجددا، مغامرة تقف باستمرار على حـدود الخطر، ولن تكون إمـسـاكـا بنظام ثابت ولا زمني يقـدم نفـسـه خـارج التـصـور النقـدي للشعرية".
– **الشعر العربي الحديث، التقليدية**، مرجع سابق، ص. 55.

(7) جاك دريدا، **الكتابة والاختلاف**، ترجمة كاظم جهاد، تقديم محمد علال سيناصر، دار توبقال، الطبعة الأولى 1988، ص. 231

(8) **حياة في قصيدة، الأعمال الشعرية**، مرجع سابق، ص. 16.

(9) تتأسس رؤية أدونيس للشعرية العربية في ضوء الشعرية الفرنسية، بحيث انتهى به الأمر إلى إقامة تطابقات بين نماذج من الشعريتين، دونما مراعاة للفروق الثقافية والشعرية والتاريخية.
– أنظر: أدونيس **الشعرية العربية**، دار الآداب، الطبعة الأولى 1994، ص. 86.
– محمد بنيس، **كتابة المحو**، دار توبقال الطبعة الأولى 1994، 16 و17.

(10) **كتابة المحو**، ص. 74 و 75.

القصيدة، الوعد كله بين يدي اللغة[11]. وضمن هذه الوشائج الرفيعة، كانت قصيدة الكتابة تنصت لأثر الزمن الذي كان عليها تسميته واختراقه في آن، بكيفية انعكست باستمرار على تأمل الفكرة الشعرية للقصيدة ولذاتها في كل مرة من مكان معين. وليس تعدد التأملات إلا إعلانا صامتا عن حيرة الذات تجاه سر الشعرية، الذي لا يبين إلا ليختفي في ضباب المجهول، جاعلا من علاماته المستكشفة مجرد آثار في الطريق لا تعوض عن الطريق ذاتها: وهنا يعظم دور التجربة كمفهوم وممارسة توصل الكتابة بما تضاعفه حول ذاتها من تأملات تستشرف أبعاد القصيدة المستحيلة[12].

طيلة الفقرات السابقة حرصتُ على أن أتحدث من داخل تجربة محمد بنيس، في تقاطعاتها وإبدالاتها الشعرية والتنظيرية. وهي أساسا تجربة في مصاحبة السؤال، الذي يبدل من مواقعه حرصا على تأمين العبور إلى قصيدة خبرت مضايق الشعر في زمن غير شعري. لذلك كان للسؤال دائما نصيبه من المأساوي، الذي يجعل العبور إلى الكتابة لا يحدث دونما دم رمزي، يترجم ما يهدد الذات الكاتبة بالصمت، وما يحكم على لغتها بالهجران. ولذلك انفتح برنامج المواجهة والتأسيس، واتخذ أبعادا عمودية، عبرها تواجه الذات وضعية ومآل اللغة الشعرية فيما هو أبعد من الوطن.

ومن الديني إلى السياسي تأخذ المواجهة أبعاد مقاومة جذرية، تستأنف الوعد الذي يؤسسه الشعر باستمرار. ولا فرق هنا بين مدينة المغرب ومدينة العالم، ما دام فعل المقاومة يتسع بالتخلص من فكرة الأعداء، كما يتسع بالتوجه نحو الأساسي في الشعر واللغة هنا وهناك[13]، بكيفية تجعل بحث الذات عن شعراء تتقاسم معهم العالم (الرسالة) استئنافا للأخوة في الشعر[14]، باتجاه بناء "المكان الوثني".

(11) يقول محمد بنيس: "إن استئناف الوعد، بما هو فكرة شعرية ضرورية لكل وجود إنساني، تتقدم اليوم انطلاقا من إقامة القصيدة في لا نهائي اللغة، مجهولها، إقامة تتحرك بتؤدة في اللامؤكد، نازلة إلى الآثار المحجوبة لضيافة لغات وثقافات في اتجاهات لا نعرفها مسبقا".
– القصيدة واستئناف الوعد، **مرجع سابق**، ص. 68.

(12) يذهب رولان بارت إلى أن "الحداثة تبدأ مع أدب مستحيل"، وهي الفكرة الشعرية ذاتها التي يعبر عنها محمد بنيس بقوله "قلق الاستحالة هو ما يجتلب به الشعر حداثته الأخرى".
– رولان بارت، **الدرجة الصفر للكتابة**، ترجمة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الطبعة الثانية، ص. 65.
– محمد بنيس، الكتابة وتمجيد الماء، **مرجع سابق**، ص. 29.

(13) القصيدة واستئناف الوعد، مجلة **البيت**، مرجع سابق، ص. 67.

(14) محمد بنيس، **العبور إلى ضفاف زرقاء**، تبر الزمان، تونس، الطبعة الأولى 1998، ص من 65 إلى 90.

"المكان الوثني" مكان شعري ونظري في آن، وهو عنوان لتجربة شعرية وفاعلية تنظيرية شرع محمد بنيس في خوضها منذ بيانه الثاني "الكتابة وتمجيد الماء". وسننادي في مقاربتنا لهذا المكان على تواشجاته وامتداداته النظرية، من خلال الانفتاح على نصوص أخرى عرفت الفكرة الشعرية كيف تستقر داخلها في صمت. وأغلب هذه النصوص تستقر داخل ما يسميه جيرار جنيت بالمحيط النصي الذاتي، باستثناء مقالة "حياة في قصيدة" التي تأخذ وضعية مصاحب نصي مقدماتي ذاتي لأعمال شعرية شخصية، ومقالة "الكتابة والموت" التي تأخذ وضعية مصاحب نصي مقدماتي لأعمال شعرية غيرية.

يقترن "المكان الوثني" عند محمد بنيس ب"كتابة المحو"، والعلاقة بينهما هي علاقة خاص بعام وتجربة بتأمل. "كتابة المحو" تتقدم كمنجم من التأملات والشهادات المجموعة في كتاب يحمل ذات الاسم، والتي تسعى، بصيغ مختلفة، نحو إضاءة "المكان الوثني الذي يحظى، لدى الشاعر، بامتياز تسمية التجربة الشعرية. من هنا ف"المكان الوثني" عنوان لكتابة شعرية و"كتابة المحو" عنوان لما يصاحبها أو يحيط بها من تأملات ضمن علاقة جدلية، يتأمل فيها الشعر "هاويته فيما هو يتأمل ضرورته" في زمن "نهاية بيانات اليقين"[15]. بهذا يكون "المكان الوثني" مكاناً نصياً يستضيء ب"كتابة المحو" التي تتشعب مفاهيمها ومكوناتها النظرية وتتقاطع، باتجاه تسمية ما يجعل من كتابة الشعر المعاصر "حداثة أخرى" أو "حداثة مختلفة" منبثقة أولا من تحسس ل"العلاقة المختلة بين النص وبنائه، وبين الذات والعالم"[16]، مما سيوقظ الكتابة على مستحيل ستسعى دائما، وبلا جدوى، نحو القبض عليه،الشيء الذي سيطبعها بخاصية إيكارية جوهرية.

2. المكان الوثني

وقبل استدعاء ما يجعل من كتابة المحو تدشينا لحداثة أخرى، أي تلك الشبكة من المفاهيم التي تؤسس للناتئ[17] في التنظير للكتابة في الشعر المعاصر، نبسط أولا ما تحدد

(15) الكتابة وتمجيد الماء، **كتابة المحو**، مرجع سابق، ص. 29.
(16) **كتابة المحو**، مرجع سابق، ص. 26.
(17) يقول جاك دريدا محددا مفهوم الناتئ في ضوء علاقته، بمفهوم المنتشر المشكلين لثنائية ضدية:
« سأسمي هذا العنصر الثاني الذي يأتي "ليزعج" المنتشر studum أقول سأسميه: الناتئ Punctum

به الذات المتأملة مفهومها للمكان الوثني، مؤكدين أن الناتئ في هذه التأملات ينطلق من استدعاء لتجربة شخصية في الكتابة، شرعت الذات في تأملها ابتداء من بيانها الثاني "الكتابة وتمجيد الماء" لتتورط فيما بعد، وخاصة في بيان "القصيدة واستئناف الوعد" فيما يجعل من التجربة الذاتية أفقا لحداثة كونية، تتأمل الذات، انطلاقا منها، أوضاعَ القصيدة واللغة الشعرية في العالم.

وحتى نقترب من مفهوم "المكان الوثني" نستضيء بتأملات محمد بنيس التالية:

- "الإقامة، الآن، على حدود الخطر مجاهدة نسكية لتفكيك المفاهيم التي لم تختبر عماها في الشعر وبالشعر، سعيا نحو هذا المكان الوثني الذي تستعيد فيه الكتابة شرعية أن تكون حرة، في الإنصات لدمها الوحيد، دم احتضار لغة، دم الباحثين عن ماء القصيدة"[18].

- "فجأة ينفتح الشعر على حدود الخطر. وفي الإقامة على هذه الحدود يصبح البحث سؤالا ويكشف الشعر عن ضرورته. في أهوال الطريق يتصاحب الشاعر والصوفي، وفي وجهة السفر يفترقان. مقصد الشاعر بامتياز، هو "المكان الوثني"[19].

- "حقيقة في حالة صيرورة، هبة الفراغ هي. وهي المكان الوثني. عودة إلى الأثر الملموس. ما لم نعد ننصت إليه، أو نستشيره. الضوء. الحجر. البحر. الصحراء. الغمام. والقصيدة تواصل حفر أسرارها..."[20].

هذه النماذج من الاستشهاد تستدعي نصوصا موازية ذاتية، منها ما يتأطر داخل البيان كمحيط نصي، ومنها ما يتأطر داخل الخطاب المقدماتي كمصاحب نصي. وضمنها يكشف "المكان الوثني" عن برنامج نظري وخصائص كتابة مستدعاة من تجربة شخصية مفتوحة. وهو ما يمكن تكثيفه ضمن المبادئ النظرية التالية:

= ذلك أن المفردة الأخيرة تفيد "زرقة" [السعة، إبرة أو مزراق]، وثقبا صغيرا، ولطخة هينة، وقطعا ضئيلا.. إن "ناتئ" صورة ما هو هذه الصدفة التي تستهدفني انطلاقا منه (ولكن كذلك تجرحني وتصدمني). ويقول أيضا "يبدو لي الآن أن "المنتشر" يتمخض عن نمط من الصور جد شائع... نمط ربما أمكن دعوته ب"الصورة التوحيدية"».

- **الكتابة والاختلاف**، مرجع سابق، ص. 218 و219.

(18) الكتابة وتمجيد الماء، **كتابة المحو**، مرجع سابق، ص. 29.

(19) المرجع نفسه، ص. 20.

(20) حياة في قصيدة، **الأعمال الشعرية**، مرجع سابق، ص. 24.

أ- حرية الإقامة في حدود الخطر.
ب- امحاء الأصل والحقيقة صيرورة.
ج- العودة إلى الأثر والاحتفاء بالعناصر.

بهذه المبادئ الثلاثة يكون "المكان الوثني" مكاناً نصيا ونظريا مفتوحا لممارسة تجربة حدودية، تفكك المتعاليات فيما هي تذوت فعل الكتابة من خلال العودة للأثر والاحتفاء بالعناصر الأولى، احتفاء استكشاف وإعادة بناء. وبهذا فإن الكلام الشعري الصادر عن هذا المكان، بحسب تعبير رولان بارت، "كلام مليء بالرعب، أي أنه يجعل الإنسان على صلة، ليس بالآخرين، وإنما مع صور الطبيعة الموغلة في اللاإنسانية مثل: السماء، الجحيم، المقدس، الطفولة، الجنون، المادة الخالصة"[21].

وضمن هذا التوظيف يكون للناتئ في تجربة محمد بنيس ما يميزه عن المنتشر في تجربة الشعر المعاصر، وخصوصا ما ينتظم منه ضمن التجربة التموزية. إن الناتئ في تجربة بناء العناصر، عند محمد بنيس، غايته وثنية وليس انبعاثية. لذلك فهو يُضمر دعوة للعودة إلى الأرض كمسكن شعري يضيق عن كل الكيانات أو الجغرافيات الأخرى كالوطن أو الأمة. ومن ثم يبدأ محمد بنيس من حيث توقفت تجربةٌ من الشعر المعاصر، محوّلا بذلك الصراع وفعل المواجهة من أفقه السياسي إلى أفقه المأساوي. وتأتي جدوى هذه الممارسة الحدودية المحولة لمجرى الكتابة من رغبة العيش شعريا على هذه الأرض، ومصاحبة العذاب الإنساني المخترق لعناصرها منذ بداية الكلام الشعري الذي ليست له ربما بداية. من هنا يأتي بحث محمد بنيس عن أُخوات شعرية في الثقافة العربية، وفي غير الثقافة العربية، يتقاسم معها فعل الإنصات، بما هو مواجهة شعرية، لسريان المأساوي في الحياة منذ الحياة. وعلينا أن ننتبه فالأخوة، التي يستدعيها محمد بنيس كعتبة عليا للحوار الإنساني المنشود، تشتغل في تأملاته كمفهوم وكشخصية مفهومية[22]. ف"الأخ" الشعري هو أوسع مدى من "الصديق" الفلسفي كشخصية مفهومية أسست للحكمة اليونانية.

(21) **الدرجة الصفر للكتابة**، مرجع سابق، ص. 67.

(22) يقول جيل دولوز: "الفلسفة لا تكف عن إحياء شخصيات مفهومية وعن منحها الحياة". ويقول أيضا "قد يمكن ألا تظهر الشخصية المفهومية بالنسبة إلى ذاتها إلا نادرا أو تلميحا. ومع ذلك فلها وجودها هنا. حتى عندما تغدو لا مسماة، مخيفة، فلا بد من إعادة بنائها من قبل القارئ" جيل دولوز، فليكس غتاري، **ماهي الفلسفة**، ترجمة مطاع صفدي، المركز الثقافي العربي ومركز الإنماء القومي، الطبعة الأولى 1997، ص. 78 و79.

إن الأخ الشعري هو الذي استأنف أو يستأنف سريان الكلام الشعري في الأرض في كل زمان أو مكان من جهات العالم، بكل ما يعنيه هذا الاستئناف من اختطاف للدال ووضعه من جديد في يد الإنسان، وعلى لسانه وبين جوارحه. وهنا يكون للأخوة نسبها الرامبوي الحديث "الشعراء إخوة"[23] الذي لا يفصلها عن فعل مخاطرة يؤسسه الوضع الاعتباري للشاعر كسارق، كما يكون لها نسبها القديم مع الشعر اليوناني والشعر العربي:

« ربما تكون عزيزي رامبو، سمعتَ أو قرأتَ عن شعراء العرب القدماء، في العهد المسمى جاهليا، لأنهم قريبون في وثنيتهم، من الشاعر اليوناني الذي حقق وظيفة "أن يكون مرشد الإنسانية فيسيرها نحو المستقبل"، وهو ما ترك "الشعر والقيثار ينغّمان الفعل" ويستحوذان عليه. احتمال أن تكون سمعتَ أو قرأتَ شيئا عن أجداد السلالة الشعرية العربية" »[24].

وبالنسَبين معا يتحقق لأخوة الكتابة انفتاحها الشعري على الذات والعالم ضمن تاريخ عمودي يستكشف أبعاد "كلمة الأخوة الإنسانية" في الشعر[25]، من خلال مفاهيم الميراث والضيافة والماضي المتعدد، كمفاهيم تترجم الرغبة في استكشاف آثار "السير على قدمين داميتين"[26] نحو القصيدة، كمكان وثني مفجر ل"لغة بشرية لها الصعق"[27]. ويتسع مدى الأخوة الشعرية في تأملات محمد بنيس، لأن الأخ الشعري، كشخصية مفهومية مصاحبة للذات الشاعرة في "أهوال الطريق"، نحو "المكان الوثني"[28]، يستدعي شخصيات مفهومية أخرى، تجسد منعقدا لتفتُّح إيحائي يثري الشاعر المعاصر الباحث عن حداثة أخرى. فالأخ الشعري يستدعي لدى محمد بنيس ذوات الغريب والتائه واليتيم كشخصيات مفهومية[29]، تؤسس للناتئ في حداثة تغتبط

(23) Arthur Rimbaud, *Œuvres*, Ibid p. 317.

(24) محمد بنيس، **العبور إلى ضفاف زرقاء**، مرجع سابق، ص. 79.

(25) **كتابة المحو**، مرجع سابق، ص. 44.

(26) حياة في قصيدة، **الأعمال الشعرية**، مرجع سابق، ص. 8.

(27) **المرجع نفسه**، ص. 11.

(28) الكتابة وتمجيد الماء، **كتابة المحو**، مرجع سابق، ص. 8.

(29) يقول محمد بنيس: "مصاحبة غرباء لغريب يعطي اللغة استحقاق أن تصبح ميراثا".

– القصيدة واستئناف الوعد، مجلة **البيت**، مرجع سابق، ص. 66.

– يقول أيضا: "للقصيدة يتمها بدم الأجداد والأحفاد تنكتب، وفي المتاه يتسلمها المتاه".

– الكتابة وتمجيد الماء، **كتابة المحو**، مرجع سابق، ص. 27.

بما تكتنزه هذه الشخصيات من حيوية الاختلاف عن ذوات النبي والمبشر، كشخصيات مفهومية وجهت حداثة الرومانسية والشعر المعاصر، في المشرق والمغرب على السواء، بالرغم من اختلاف الزمن الشعري الذي تحكّم فيهما بالمركز والمحيط الشعريين في مرحلة تاريخية محددة. لذلك فهذه الشخصيات المفهومية الموسعة لفضاء الأخوة الشعرية أفرغت هذه الأخيرة من إيحاءاتها النبوية، بحيث لم يعد من واجب الشاعر "الإقامة في نبوة جديدة، أو استمرار الاعتقاد في فكرة الرؤيا النبوية التي كانت لشاعر القرن التاسع عشر عن شعره"[30]. فشاعر اليوم ارتبط بما يسميه محمد بنيس بالإقامة في وعد اللغة كمكان يجدد "الحيوية الروحية للإنسانية" في سعيها نحو "المجهول واللانهائي"[31]. وهنا تُراكم الذات المتأملة صفات أساسية تحاول، من خلالها، تطويق هذا الوعد الشعري المُستأنف الآن، من خلال الشخصيات المفهومية للغريب والتائه واليتيم، المؤسسة للناتئ في الرؤية للوضع الاعتباري المختلف للشعر والشاعر في المحتمل الشعري المعاصر. وهذه الصفات مبددة في كل تأملات محمد بنيس، لكنها تحظى، في بيان "القصيدة واستئناف الوعد"، بتكثيف دال يناسب الطاقة الحيوية الناظمة لفكرة البيان والموجهة لبنيته التلفظية. يقول محمد بنيس:

"في الخفيف، المتبدد، الموشوش، المختفي، المنسي، المتألم، اللاشكل له، تسهر القصيدة على اللغة، على استئناف وعد اللغة، مجهول ولانهائي، من أجل استحقاق الميراث، والضيافة"[32].

"بالضئيل، المهدد، المتشكك، المنبوذ، المهجور، يستقبل الشاعر يوما من أيام الشعر في فضاء اللغة، مكانا وثنيا، له وشوشات أسرار لا تدركها إلا بالمجاهدة"[33].

صفات كثيرة يستدعيها رهان "استئناف الوعد" و"نشدان حداثة أخرى" للشعر المعاصر، موصولة (ولو من خلال سياق مختلف)، بخيط دم دقيق، بما أعلنته الذات المتأملة في "بيان الكتابة" من ضرورة الانفتاح على "المهجور" الذي يتدثر لديها أيضا بصفة "المكبوت". وإذا كان المهجور سابقا يتجسد في خط مغربي عرف كبتا مضاعفا،

(30) القصيدة واستئناف الوعد، مجلة **البيت**، مرجع سابق، ص. 64.

(31) **المرجع نفسه**، ص. 62.

(32) **المرجع نفسه**، ص. 65.

(33) **المرجع نفسه**، ص. 68.

فإنه يتجاوز الآن هذه البنية الخطية، ليستقر داخل بنية اللغة ذاتها في سياق زمن العولمة. فالحبسة اللغوية، التي هي قرينة "النافع" و"المعلوم"، هي الآن "قبرنا الجماعي" وهي مصدر "شحوب يصيب العالم"[34]، مما يستدعي التعجيل ب"تأمل أوضاع اللغة في المدينة الكونية"[35]. واستئناف الوعد يتخذ عند محمد بنيس، وضعية مقاومة داخلية مضاعفة (في الممارسة والتأمل) تقيم في اللغة لتستنطق مجهولها وتغوي أسرارها[36]. وهنا تكون الشخصيات المفهومية (التائه، الغريب، اليتيم) الموسِّعة للناتئ في الوضع الاعتباري للشاعر المعاصر ما يعضد سعيه نحو استكشاف وعد اللغة كميراث وضيافة في آن[37]، استئناف يكون من خلاله للمهجور، باعتباره أحد أبعاد المجهول أيضا، حق الكلام في قصيدة وثنية مشدودة للأرض ومأخوذة بإعادة بناء العناصر، بكيفية هيّأت لما يمكن أن نسميه، استعارة عن محمد بنيس ذاته ب"صوفية مادية"[38]. ولعل زمنية ثقافية وفلسفية كبرى، عرف محمد بنيس كيف يستقر داخل شغافها، تفعل في رؤيته للمكان الوثني، وتؤسس للناتئ في فكرته الشعرية كفكرة حوارية ترى أن "مصير الشعر العربي أثر مرسوم على طريق الأنا–الأنت في ليل الكتابة والموت"[39]. بهذا الوعي يتقاطع، في تأملات محمد بنيس، هوس الشعراء مع غبطة الصوفية وشجن الفلاسفة. وبه أيضا يمشي الشاعر صحبة ابن عربي ورامبو وبطاي ونيتشه وهيدجر وبلانشو ودولوز وديريدا والخطيبي وآخرين، نحو مكانه الوثني كمكان شعري بامتياز.

3. كتابة المحو

يستدعي "المكان الوثني"، عند محمد بنيس، "كتابة المحو". فمن خلال تواشجاتهما النظرية يتبادلان الإضاءة وينعقد ذلك الناتئ الذي خط لتأملات محمد بنيس اختلافه عن المنتشر في التنظير لحداثة الشعر المعاصر. وتجد "كتابة المحو" تبلورها

(34) **المرجع نفسه**، ص. 62.
(35) **المرجع نفسه**، ص. 66.
(36) **المرجع نفسه**، ص. 61.
(37) **المرجع نفسه**، ص. 68.
(38) نستعير هذه العبارة من مقدمة محمد بنيس للأعمال الشعرية لبرنار نويل، **هسيس الهواء**، ترجمة محمد بنيس، دار توبقال، الطبعة الأولى 1998، ص. 19.
(39) **المرجع نفسه**، ص. 31.

الهادئ في بيان "الكتابة وتمجيد الماء" كمحيط نصي يستدعي تجربة شخصية استدعاء تأمل، ينصت لأثر الزمن في الذات وفي الكتابة وفي علاقتهما معا بالعالم. ولعله الاستدعاء ذاته الذي وسع في التأمل كوة الرؤية للقصيدة في تواشجاتها العربية والكونية، بحثا عن ذلك المكان الوثني، الذي يصبح معه البحث عن "كينونة متقدة بحريتها على الأرض"(40) مطلبا شعريا حيويا.

وينعقد الناتئ في "كتابة المحو" من خلال شبكة من المفاهيم الموصولة بعلاقات بينية، والمشدودة إلى "الدلالية" كفرضية بديلة، تحاول وصف الواقع النصي لمحتمل الكتابة في الشعر المعاصر:

"والدلالية، بمعنى المسار الذي يتبعه النص في بناء ذاته، تقدم لنا فرصة الخروج على الثنائية، فيما هي تعيد بناء الرؤية إلى الفعل الشعري، كفعل تؤسسه الذات عبر اختراقها للغة، فلا يكون بعد ذلك شكل ولا مضمون ولا لغة، وإنما النص كخطاب يستنفر التكثيف الأقصى للذات في كتابتها"(41).

ترصد فرضية الدلالية علاقة الذات باللغة في النص الشعري، كبناء يؤسس لوحدة نصية تقيم خارج سلطة الشكل والمضمون كثنائية أرسطية، لا يسمح تصلبها النظري بوصف دينامية الممارسة النصية وحيوية العلاقة بين مختلف عناصرها في تجربة الشعر المعاصر. وهذه السمة البنيوية للممارسة النصية تتجه نحو أن تكون سمة مخصوصة، بالنظر للوضع الاعتباري للذات في الدلالية. فهي "ذات تاريخية لا علوية ولا شيطانية. لزمنها ما تحتفل به، وبأقصى تورطها في الكتابة يكتسب النص حداثته"(42). هي إذن ذات مختلفة يؤسس انغراسها في الزمن للناتئ في وضعها الاعتباري المميز عن الذات التقليدية والرومانسية وحتى السريالية، وبتكثيفها الأقصى في الخطاب لينبثق ذلك الإيقاع المميز لكتابة المحو، الذي قاد الذات الكاتبة على حدين من حدود الخطر:

أ- بناء البيت

"هناك أولا أزمة البيت التي تبدت لي من خلال بناء البيت. فالآيات القرآنية التي كنتُ حفظتها في صباي عادت من جديد، فلم يعد البيت يقف عند قاعدة قبلية،

(40) الكتابة وتمجيد الماء، **كتابة المحو**، مرجع سابق، ص. 17.
(41) **المرجع نفسه**، ص. 20.
(42) **المرجع نفسه**، ص. 21.

أكانت عروضية أو تركيبية... إنه الخروج على المفهوم المتداول للبيت، وقد اجتلب نسفا للحدود بين الشعري وغير الشعري، حيث إيقاع الذات الكاتبة، في شطحه المكين، هو وحده العليم بمنعرجات الكلمات وبياضاتها" [43].

ب- بياض الصفحة

"مع الشعر المعاصر تعرفت على صفحة الشعر التي تفقد أختها. هذه الصفحة لا نهائية، مجهولها هو ختم الأسرار، والحبسة التي قادت التركيب إلى هذيانه هي نفسها التي فعلت على بياض الصفحة فعلها، الفراغ يضاعف من جمالية الانشقاق والنقصان والمسارات مأهولة بالمتاه والزوغان" [44].

يرتبط بناء البيت وبياض الصفحة بإيقاع الذات الكاتبة في كتابة المحو، لذلك فهما غير سابقين عن الكتابة كتجربة منقادة بقانونها الخاص، الذي هو قانون الحرية والمتاه، نحو المكان الوثني، ومع هذا القانون تنتفي كل السلط القبلية، بالنظر إلى علاقة التوتر التي تستشعرها الذات الكاتبة تجاه قواعد اللغة والكتابة. وهو التوتر الذي استوعبه في التأمل مفهوم الحبسة ك "عنف يسلب الخطاب إمكانية الخضوع لقواعد النحو" [45]، كما استوعبه مفهوم الهذيان ك"مكان لتشظي وبعثرة القبلي" [46].

بهذه التواشجات المفهومية والنظرية ينبثق الناتئ في فرضية الدلالية وفي رؤيتها لشعرية المحو، وهي تتكامل، في تأملات محمد بنيس، مع فرضية الإبدال كفرضية تنتقد المنتشر في الخطاب الواصف لحداثة الشعر المعاصر، باعتباره خطابا منضبطا لميتافيزيقا التقدم. وانطلاقا من تجاوب فرضيتي الدلالية والإبدال تتأسس كتابة المحو، بناء على الأسس النظرية التالية:

- اختلاط الحدود بين الشعري وغير الشعري.
- الانتقال من فضاء اللغة إلى فضاء الخطاب.
- الهذيان مكان لتشظي وبعثرة القبلي، على مستوى النحو والتركيب والإيقاع والتفضية.

(43) **المرجع نفسه**، ص. 21 و22.
(44) **المرجع نفسه**، ص. 23.
(45) **المرجع نفسه**، ص. 22.
(46) **المرجع نفسه**، ص. 22.

وإذا كانت هذه الأسس تحتفظ بتجاوباتها النظرية مع مفهوم أدونيس للكتابة، فإنها تحتفظ لنفسها، بتضافر مع مبادئ المكان الوثني، بما يشكل ذلك الناتئ المنبثق من علاقة دموية مخصوصة بممارسة نصية متجاوبة مع ممارسة تنظيرية، جانحة نحو النقد والتفكيك والتأسيس للاختلاف.

وفي هذا السياق لا يستعجل محمد بنيس نقد ما سماه أدونيس بأوهام الحداثة، بقدر ما يبادر بنقد ما يوجه ممارسة الشعر المعاصر من مفاهيم ميتافيزيقية. وهنا تستند "كتابة المحو"، في صدورها عن فرضية الدلالية والإبدال، إلى نتائج مبحث "مساءلة الحداثة" الذي أنجزه محمد بنيس في الجزء الرابع من دراسته عن "الشعر العربي الحديث". لهذا يبدو من المسوغ لنا أن نستحضر هذه النتائج، ونحن نسيّج الأسس النظرية لكتابة المحو في رهانها على حداثة أخرى. فهذه الأسس موجَّهة بملاحظات محمد بنيس الخمسة المترتبة عن توظيفه لمفهوم الإبدال، في رصده لعملية انتقال البنيات في الشعر العربي الحديث[47]. وقد أصبحت هذه الملاحظات التي تترجمها مبادئ الانفصال، الاختلاف، التمايز، الانفتاح (انفتاح الدائرة) جزءا من النسيج النظري الداخلي لهذا المحتمل الحداثي الآخر في "كتابة المحو".

لا يكف الناتئ في تأملات محمد بنيس عن الإعلان عن نفسه، رغبة في تطويق هذا المحيِّر المنفلت في الكتابة، الذي افتتن الشاعريْن العرب بمائه. وهذا الافتتان المستمر في كتابة محمد بنيس، يفتح في تأملاته محلا لتساكن متعة الشعرية العربية القديمة مع متعة الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة، بالرغم من اختلاف الأفق النظري لكل منهما. فبالماء دائما تكون "حيوية القصيدة، نشوتها ومتعتها"[48]، وبالماء ينقاد مجهولها ويختبر في "سراديب الممارسات والتنظيرات"[49]. وفي سياق هذا الاختبار، يكون "للإيقاع الفردي خصيصته المستترة، يتسرب لِسَوَاد الورقة وبياضها، في المتن والهامش، في تعدد الخطابات داخِل الخطاب الواحد"[50]. بهذه الصيغة يحضر الماء في تأملات محمد بنيس، واصلا ماضي الشعرية بحاضرها، مانحا لمفهوم الوراثة، معنى افتتان غير محدود بِسِرّ

(47) محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث، مساءلة الحداثة**، دار توبقال، الطبعة الأولى 1991، ص. 75.

(48) **كتابة المحو**، مرجع سابق، ص. 63.

(49) **المرجع نفسه**، ص. 63.

(50) **المرجع نفسه**، ص. 13.

الشعرية، الذي سعى دائما الشعراء وراءه بأقدام دامية، جاعلين أفق المتعة متاخما لأفق الألم، وبين الأفقين معا يكون المكان الوثني المكان الشعري بامتياز.

إن تأملات محمد بنيس منشبكة مع ممارسته النصية. والمنعرجات التي قطعتها هذه الممارسة واكبتها وتقاطعت معها تأملات وكتابات تنظيرية، انتظمت ضمن أجناس خطابية مختلفة للنص الموازي. وفي كل مرة كانت الفكرة الشعرية تجد نفسها منخرطة في مسعى بناء أو نقد ملمح من ملامح حداثة الشعر المعاصر. وإذا كانت هذه الفكرة الشعرية الملحَّة قد انتهت إلى تمجيد "المكان الوثني"، في سياق التنظير ل"كتابة المحو"، فلأنها فكرة حوارية مفتوحة منصتة إلى أبعد الحدود للتجربة الذاتية في الكتابة، متقاطعة مع جرح السؤال الشعري بالمغرب ثم بالعالم العربي وفي فضاء المدينة الكونية. والآن وبعد أن أصبح لهذه المكابدة تاريخُها الطويل في تأملات محمد بنيس، فإن الفكرة الشعرية قد استقرت على مفاهيم الماضي المتعدد والميراث والضيافة والصداقة والأخوة، لمنح القصيدة ما تستأنف به وعدها الآخر، خارج مفاهيم النبوة، الحقيقة، التقدم والتجاوز. وبذلك خطَّت تأملات محمد بنيس لذلك الناتئ في التنظير لحداثة الكتابة في الشعر المعاصر، عبر استدعاء تراث فلسفي حديث باذخ، عرفت الفكرة الشعرية كيف تجعل منه جزءا صميما من نسيجها الداخلي. من هنا كانت "كتابة المحو" كتابة "الهجوم على سيادة الشكل"[51] وكتابة الانتقال من الشكل الشعري إلى المكان الشعري[52]، مع ما استدعاه ذلك من إعادة الكتابة وبحث في التركيب واستلذاذ البطء وتمجيد الفراغ والنقصان.

(51) الكتابة وتمجيد الماء، **كتابة المحو**، ص. 20.
(52) **هسيس الهواء** مرجع سابق، ص. 21.

المحجوب الشوني

الكتابة ومُواجهة الموت
قراءة في ديوان قبر هيلين للمَهدي أخْريف

للمَوتى غيابٌ فوقهم، قبرٌ نراهُ، ونصَلّي عندَه.

ستيفان ملارمي

تقديـم:

ديوان **قبرُ هيلين**[1] هُو الدّيوان السّادس للشّاعر المَغربيّ المَهدي أخْريف. صَدَرَ سَنَة 1998 بعدَ: **بابُ البَحر** 1983، **سَمَاءٌ خفيضَة** 1989، **ترَانيمُ لتسْليَة البَحْر** 1992، **شمْسٌ أولـى** 1995، **ضَوضَاءُ نبشٍ في حَواشي الفجرْ** 1998. كتبَ الشّاعر ديوانيْ؛ قبرُ هيلين، وضوضَاءُ نبْشٍ في حَواشي الفجرْ في: "وقتٍ واحدٍ، وظرْف وجيزٍ جداً لا يتعدّى الشّهر ونصْفَ الشّهـر"[2]، مَعَ ذلك فهُما عَمَلان شعريّان مُختلفان تماماً في البناء والُمتخيّل والمرجعية الشعرية.

غير أنّ قراءة ديوانٍ أو قصيدةٍ لأخريف بمَعزلٍ عن باقي عناصرِ تجربته الشعريّة المُمتدّة في الزّمن والمُتشعبة في المَرجعيّات، قد يُعرّضنا لخَطر نظرةٍ تقنية أو مُختزلة، لاسيّما إذا استحضَرنا جانباً مُهمّاً ومضيئاً في حياة المَهدي أخريف الشعرية والثقافية؛ كونُه مترجما كبيرا للشّعر، خصوصاً مَا ارتبَطَ بآثار أحد أكبَر الأسماء الشعرية في القرن العشرين وأغربها على الإطلاق؛ الشّاعر البرتغالي **فرناندو بيسوا** Fernando Pessoa.

(1) المهدي أخريف، **قبر هيلين**، مطبعة دار المناهل (وزارة الشؤون الثقافية). الطبعة الأولى. 1998.

(2) **فكر وإبداع**، الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي، **في حوار مع الشاعر المهدي أخريف**، 9 أبريل 2004، العدد 7544، ص. 6.

مُهمّة الترجمة لديه ليْست ترفاً فكريّاً-جماليّاً، إنّما هي علامة ثابتة تكشف عن وعيه الشعريّ التحديثي، فيما هي مُسَاءلة مُستمرّة لحداثة النص الشعريّ لديه(*).

يدُ الشّاعر تكتبُ أثرَه الشخصيّ وهي تترجم آثاراً إبداعية أو فكرية لأجساد أخرى. جسدُه ينتج شعرا بعدَ أن سكنه مجهول لغات أجنبية، وشعرٍ غريب، وترنّح طويلاً ولا يزال في اسْم العَلم **بابل** Babel. وعيْه الشّعري ينبَجسُ من سريرةٍ مُتعددَة الألسُن، بابليّة إذا شئنا، وهو لا يسعى في مُمَارسته الإبداعية إلاّ إلى مُواجهة النقص الأصليّ الذي يشِمُ كلّ اللّغات وتأمُّله. ولا يعني النقص هنا غيابَ المعنى أو الفقر، بل هو مَعنى بعيد عن كلّ نصيّة حرفيّة، كمَا يُعبّر جاك ديريدا Jacques Derrida.(3) من هنا يصطدم قارئ شعره بضفافِ غموضٍ لا يدركُ حدودها تماماً إلاّ الشّاعر. ذلك أنّها نابعة من صِراعٍ مُستمرّ مع اللّغة/اللّغات، لا كأداة مُريحة للتعبير بوضوح ويقينٍ كما هو الأمرُ في التصوّر التقليدي، بل كمَسكنٍ وجُوديّ وأصليّ للالتباس والصِّراع والفَراغ.

نقطة الانطلاق إذن في مُقاربة هذا الشّعر أو إنتاجه، هي تصوّرٌ راسخٌ للغة الشعرية كلغة لازمة لا متعديّة. لغَة ليس لها خارجٌ أو موضوعٌ به تنتسِبُ إلى الشّعر. يترتب عن هذا التصوّر، أننا نجد القصيدة أو الدّيوان في تجربته منشغلان بعناصر بنائهما وأدواته المَاديّة من حبْرٍ أو ورقٍ أو دواةٍ، كما أنهما مجلى لهذا الانشغال في نفس الآن، كمَا في ديوان **ضوضاءُ نبْشٍ في حواشي الفجر**، أو هما مادّة لأدواتهما الرّمزية: الغيّاب، الموت، الخيَال، الشّكل، الإيقاع... كما في ديوان **قبر هيلين**. مع النسج الإبداعيّ الدقيق لتداخلٍ بينهما في مُجمَل الأعمال، وليس التفريق في هذه القراءة الأولى إلاّ إضاءة منهجية.

سيكتبُ الشّاعر في هذه القصيدة/الدّيوان موتَ هيلين؛ امرأة جميلة، وأسطورة باذخة. لا يجب أنْ نعتقد أنّ الدّيوان يقوم على غرض الرّثاء، فذاك موقفٌ نظريّ حسَمه الشّعراء المُعاصرون، ومعهم النقد الحديث وهو يُدشّن تلقيّاته للنّصوص الشعريّة من

(*) يمكن الزّعم أنّ المهدي أخريف أكثر الشعراء المغاربة انخراطا في ترجمة الشعر، وتكمن أهمية منجزه في انفتاحه على اللغة الإسبانية ومتخيلها الجمالي كأفق جديد أمام الذائقة الشعرية العربية، وكمكان متجدد لتحديث النص الشعريّ. إضافة إلى ترجماته لأعمال قصصية وفكرية مرموقة.

(3) جاك ديريدا، أبراج بابل (أو الترجمة كقضية فلسفية)، في **الترجمة والفلسفة السياسية**. ترجمة، عزّ الدين الخطابي، منشورات عالم التربية. 2004. ص. 78.

داخل المَسألة الأجناسيّة وقضاياها الجماليّة والفلسَفيّة.

ولا يجبُ على القراءة أيضاً أن تفرح بالصّفاء النّظريّ للجنس الأدبيّ الذي تجده في تنظيرات النقاد أو تأملات الشعراء أنفسهم. ذلك أنّ الصّفاء المزعُومَ يستحيل في المُمَارسة الإبداعية إلى التبَاس أصيلٍ وضبابٍ جذري، كمَا سجّل ذلك جون ماري شايفر Jean Marie Schaefer [(4)].

كيفَ نقرأ نصّاً شعريّا حديثا؟ ليس السّؤال جديداً. كمَا أنّ الجوابَ ليس واحداً ولا موحّدا ولا نهائياً. سُؤال القراءة لا ينفصل عن سُؤال الكتابة، ذلك أنّ السّؤال الذي يهجسُ به كلّ شاعر مُعاصر هو كيفَ أكتبُ نصّاً حديثاً؟ نثير السّؤال عن كتابة/قراءة النّص الحديث دون ادّعاء القبض على تعريفٍ نهائيّ لمفهوم الحداثة، الذي يستعصي بطبيعته على كلّ تحديدٍ نهائيّ أو قار[(5)]. هذا اللاتحدّد في المفهوم هو ما نلمسه؛ تنظيراً ومُمَارسة في تبايُن تجارب الشّعر العربي المُعاصر التي لهَا شكلُ المختبر، كمَا انتبه إلى ذلك أكثرُ من قارئ/ناقد لنُصوص هذا المتن الموسومة بالمُغامرة[(6)].

ننخَرط في مغَامرة قراءة هذا الدّيوان بمَا تمنحه تجربة القراءة ذاتها من أسئلة تمس هويتها وآلياتها. وإذا كنّا افترضنا أنّ الشّعر لدى المَهدي أخريف موضوعٌ في ذاته، على نحو يجعل القصيدة تُسَائل عناصر بنائها في القصيدة وبهَا، فإنّ القراءة هي الأخرى -انسجاماً مع الافتراض- مطالبَة بالانطلاق من المَفاهيم الكتابيّة وتحويلها إلى مفاهيم قرائية، لأنّ كلّ "نمَط كتابي يمكن أن يتحوّل إلى نمط قرائي"[(7)]، الأمر الذي قد يجنّبُنا تعنيف النّصوص بالمُسبَق والجاهز والقبلي.

بحَذرٍ نقتربُ من عنوان الدّيوان كمنفذٍ قرائي أسَاس، لن يتكرّر له مثيلٌ على طول الدّيوان/القصيدة. **قبرُ هيلين**: قصيدةٌ طويلة يشي بناؤها النّصيّ ومُتخيلها بأسئلة فنيّة ومعرفية حاسمة ارتطمت بها الذات الكاتبة وهي تُقدمُ على كتابة هذا العمل وإصدَاره في وقتٍ وَاحدٍ مع ديوان آخر هو **ضوضاءُ نبشٍ في حواشي الفجر** كمَا سبق أن أشرنَا. ذلك أنّ المَهدي أخريف لمْ يكتب هذه القصيدة/الدّيوان ليُعبّر عن مشاعر الحُزن أو

(4) Jean Marie Schaefer, ***qu'est q'un genre littéraire ?*** coll. Poétique. Seuil. 1989. p. 152.

(5) Jean Baudrillard : ***Modernité, Encyclopedia Uiversalis***. Volume. 11.

(6) محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر**، الجزء الثالث، دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية 1996، ص. 22.

(7) Jean Marie Schaefer, ***qu'est qu'un genre littéraire ?*** p. 68.

الكمَد، أو ليؤكّد حقائق الموت ويندبَه. إنّ مُصطلح قبر tombeau يضَعنا منذ البدء في صُلب تقليدٍ كتابيّ مسيحيّ عريق. هذا التقليد الذي سيعرف الرّومانسيون الألمان بثورتهم، وكبّارُ شعراء الحداثة الشعريّة في فرنسا كيف يفصلونه عن كلّ حمُولة دينية تكرّر فقط صورة قبر المَسيح فارغاً، ليصير في الإبداع الأدبيّ أو الموسيقي بابَ المجهول الأكبر أمَام الشّاعر ليختبر بالكتابة هشاشته وقوّته مَعاً إزاء الأبد. وقد اشتهر الشّاعر الفرنسيّ **ستيفان ملارمي** Stéphane Mallarmé ب"قبوره" الشعريّة (Les tombeaux mallarméennes) تلك التي أنجزها في ذكرى شعراء كبَار، كالشّاعر **شارل بودلير** Charles Baudelaire، أو الشاعر **بول فيرلين** Paul Verlaine، ذلك أنّ "القبْر الشعريّ" لا يُنجَز لاستقبَال الجُثة، تلك مُهمّة القبر الحَجريّ. إنّه يستقبل حيَاة الشّاعر في إبداعه، روحَه الحقيقية أو حياته الثانيّة، ذلك النّفسُ العابرُ والسرّي الذي حوّل طبيعة غيابه مرتقياً به من فضاءٍ مؤثثٍ بالحَجَر والعشبِ والظلمة إلى فضاءٍ إبداعيّ من كلمات وإيقاع وخيال...[8]

يحيل مصطلح القبْر على المَوت والفناء والتحلل. إنّه أوّل باب للغيّاب، إلا أنّه غياب يكشف عن حضور كبير لا للميّت وإنّما لغيابه. القبر جسّد الغياب المرئي، والذاكرة الملموسة لامّحاء الكائن وتحلل جسده أمَام هول الوجود وأبديّته.

من كلماتٍ وإيقاعٍ وخيالٍ شعريّ، سيكتب المَهدي أخريف لهيلين قبراً خاصّاً. يكتبه ويناجيه في آن، ليواجه الموت ويقترب من جوهر الفعل الشعريّ. يكتب الشّاعر:

رِمَمٌ عَوانسٌ
قُدنَ أشعاري إليكْ
يا قبْرَ هيلين الجميلْ.
واخترْن لي قدحاً خرافيّ النبيذ
وقرآن فنجاني على بَصَمات
خُفك في مَوَاقيت النّدى[9].

لكن مَن تكون هيلين؟ ما علاقتها بالشّاعر ولماذا سيكتب موتَها؟ وكيفَ سيصير موتُها في القصيدة؟ يمكن الزّعم أوّلا أنّ اسْم العَلم هيلين مَربَط من مَرابط الكتابة في

(8) Jean Michel Maul poix. *Adieux au poéme*, éd. José corti 2005. p. 29.

(9) المهدي أخريف، **قبر هيلين**. مرجع سابق، ص. 66.

تجربة شعريّة مغربيّة أساسيّة، تختار تداخل الأراضي الشعرية مُنطلقاً لإقامة أرض شخصية. ومّما يلفت الانتباه في قصائد هذا الشّاعر الحُضور الحيويّ للعديد من أسماء الشّعراء، والفنانين التشكيليّين العرب والأجانب، وأسماء الأماكن، جنباً إلى جنبٍ مع اسْم هيلين، التي يبوّئها هنا مرتبة الديوان، بعدما سبقت استضافتها في عناوين أو متون قصائد سابقة، ووردت في أُخَر لاحقة أيضاً.

1. الهُويّة المُلتبسَة:

هَلْ يَكفي في عملٍ شعريّ الوقوف على هُويّة اسْم العَلم الوارد في العنوان والمُفتّتح لمغامرة الدلاليّة كي تأخذ القراءة وجهَة (مُريحة)؟ ألا يمكن للتحديد المُسبق أن يضاعفَ الغمُوض، ويؤجّج السّؤال الاستنكاري أثناءَ القراءةَ، لاسيّما إذا انتبهنا إلى غياب أيّ إشارة لهُويّة هيلين الشخصية في متن القصيدة/الدّيوان التي هي أساسُ العمَل؟! وفي سياقٍ مُخالف ومُشابهٍ في آن: هل كان إدراكنا لهُوية **مهيار** في ديوان أدونيس **أغاني مهيار الدّمشقي** مُسعفاً تماماً في الوقوف على أسرار ذلك العمَل؟ أليس الشّعر أرضَ الالتبَاس الحميد، والأقاصي المتجددة حيث تضيع الهُويّات الجَاهزة، وتتداخل، ويُعاد تشكيلها وبناؤها مع كلّ بيتٍ وكلّ صفحَة؟

هذه الهُويّة الذائبة هي مَا جعل اسم هيلين وحضورها الرّمزي/الواقعي في تجربة المَهدي أخريف مفتوحاً ومتواتراً. نستقصي أوّلا هذا الاستحضار قبلَ مُسَاءلة مُوجّهاته.

يكتب الشّاعر في ديوان **ضوضاءُ نبشٍ في حواشي الفجر**، قصيدة **فقاعَات حبريّة**:

أشربُ البُرعُمَ في حَواشِي
المُتون الطليقة في الليلْ
أشرب قُرونَ الأيَائل بالزّنجبيلْ
ترَنَّح على قبْر هيلين كيْف تشاءْ
وأخوالها مُنذ نرفال حَتى سهيلْ
تجدكَ
وحيداً تأبّط سرباً
منَ المُفرداتِ العَسيرة[10]

(10) المهدي أخريف، **ضوضاء نبش في حواشي الفجر**، مطبعة دار المناهل (وزارة الشؤون الثقافية). الطبعة الأولى، 1998. ص. 22.

لا يخفى انشغالُ الشّاعر بأمْر قصيدته هُنا : مفرداتٌ مُستعصية، ومتونٌ مترامية موزّعة على جغرافيات إبداعيّة – فنيّة متداخلة، وبعضُ أسماء السّلالة الشعرية التي يلتقيها في خَلاء الكتابة. لا ينفتح الشاعر إذن إلا على مَا يُعَمّق انشغاله بقصيدته؛ **هيلين** أو **خليل غريب** أو **فرناندو بيسوا** أو مدينة **أصيلة**... تصير في تجربته أكثر من اسْم أو بيوغرافيا خارج– نصيّة. إنّها مواقعُ كتابيّة يبتكرها خيال الشاعر ويفجّر ألقها من جديد بهدف بناء نصّ شعريّ له وَشْمُ ذاتٍ متفرّدة وانتشاؤُها.

في الصّفحة الأخيرة من الديوان أثبتَ الشّاعر **إشَارَاتٍ تخُصّ قبرَ هيلين**، حيث عرّف ببعض الأمكنة والأسماء الواردة في متن القصيدة/الدّيوان.

وفي إشارة قويّة (**إشارة رقم 8**) يُخبرنا الشّاعر أنّ هيلين كانت مُتيّمة بمُغنّي الطّانغو Tango الأرجنتيني كارلوس غارديل Carlos Gardel (1890–1935)(*)، وأنها قضَت سنَة واحدة قبْلَ وفاته. هي إذن كائنٌ واقعيٌّ بإحالات زمانية ومكانية رغم مَا لاسْمها من أصداءَ أسطورية. من هذه المعلومة، التي يضعُها الشّاعر في نهايات الكتابة/القراءة، عن علاقتها بكارلوس غارديل، نفترض أنّ هيلين المُخاطبة في القصيدة هي الطيّارة الفرنسيّة الشهيرة **هيلين بوشر** Hélène Boucher. ولدت يوم 13 ماي من سنة 1908، وتوفيت في حادثة ارتطام مفجع لطائرتها في فاتح دجنبر 1934.

لكن هذه البَطلة "ذاتُ الوجه الطّللي" بتعبير الشّاعر، والتي كانت حياتها كمثل إشراقة لم تكد تضيء حتّى انطفأت بتراجيدية ارتقتْ بها إلى مقام الأسطورة، كيفَ ستصير حياتها تلك، وموتها المأساوي (الأجنبي) في قصيدة شاعرٍ مغربي ومتخيّله؟ مَا علاقة هذا الخارج بداخل النّص؟ وكيف حققت القصيدة انفلاتها من المُباشر ورفعته إلى مَقامٍ شعريّ أفقه القريبُ هو الموتُ؛ لا كتجربةٍ شخصيّة طبعاً، وإنّمَا كوعي واقتدار على تملكه عند ذات أخرى بوصفه أقصى/أقسى الغيّاب، وذلك بوساطة الفنّ الذي له وحده قدرة وجرأة مواجهة الموت والتحديق فيه؟

سينتبه قارئ الدّيوان إلى غياب الإشارة المباشرة إلى هيلين الواقع (**هيلين بوشر**) في المتن، باستثناء إشارة الصفحة الأخيرة التي تبقى في كلّ الأحوال (خارج) القصيدة(*). في النص حياة أخرى لهيلين، وحضورٌ مخالف. ذلك أنّه متداخل بالغياب

(*) كان الكاتب الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس **Jorge Luis Borges** من المعجبين بكارلوس كارديل لا لكونه يعكس (الروح الأرجنتينية) وإنما لتجديده المميّز للطانغو. ذات مساء تابع بورخيس في الولايات المتحدة الأمريكية رفقة أمه سهرة لكارديل فبكيا من شدة التأثر.

مادام الأمر متعلقا بوجودها في "قبر" شعريّ يرصد أناها الأخرى. هذا الحضور، يبدأ بميلادٍ لهَا من الفنّ التشكيليّ. نقرأ في مَطلع القصيدة/الدّيوان :

هيلينُ
تطلعُ من رسوم سُهيْلَ
خافية
إلى باب الرَّمَلْ،[11]

ويستمرّ الدّيوان على امتداد سبْع صفحاتٍ في مُناداتها وتعريفها، وتأصيل حضورٍ/غيابٍ لها مرتبط بسؤال كتابة القصيدة ومدارها وأدوات انبنائها لا غير.

هيلينُ
واقفةٌ على طَرَف المداد
تدُلّ أسفاراً مضللة
على بيت القصيد[*][12].

أو وهو يصلُ دمَها وأشلاءها بدماء سُلالته الشعريّة – الجماليّة الشخصية. فتارةً يكاد الشاعر يُلامس طيفها عقِب نَخب رابع من قصيدة "**خيط الفجر**" للشاعر **حسب الشيخ جعفر** (ص. 18)، وتارة يخاطبها قائلا :

رمّمتُ أشلائي
وجئت إليك من "مرثية دوينو"
ومن أوتار "أوريليا" الخفية[13].

إنّ الشّاعر، وكما سبق القولُ، لا يُعنى بالخارج – النّصي سيرة حياةٍ كان أمْ عمَلاً فنياً، إلاّ بمقدار ما يتيح له التوغل في أسرار كتابة عمَله الشخصيّ، محوّلاً إيّاه إلى حقيقة شعرية لا نعرفها إلاّ بالمجاز. وليسَ أبلغ من مواجهة المَوت اختباراً يوميّاً، ومآلا مأساوياً في الاقتراب من جوهر الفعل الشعريّ. بهذا المعنى فالمهدي أخريف وهو يكتب قبرَ هيلين

(*) الإشارات التي تخص قبر هيلين ترد في آخر الديوان في طبعته المستقلة، وتغيب في طبعة **الأعمال الكاملة** التي أصدرتها وزارة الثقافة، الأمر الذي يضاعف الالتباس.

(11) **الديوان**، ص. 3.

(12) **الديوان**، ص. 8.

(13) **الديوان**، ص. 56. **مرثية دوينو** قصائد للشاعر Rainer Maria Rilke راينر ماريا ريلكه (1875–1926). **أوريليا** قصيدة للشاعر جيرار دونرفال Gérard de Nerval (1808–1855).

واجَه فراغيْن مرعبين يضعان كلّ يقين في مَهَبّ الرّيح: هُمَا فراغُ الموت وفراغُ اللّغة. "اللغة في مواجهة الموت تكشف عن فراغها وضيقها ولا جَدْوَاهَا"[14]. الانطلاق من الفراغ والغياب من أجل مواجهته في فضاء اللايقين.

يعرف الشاعر أنّه لم يفارق حقيقة قصّة هيلين وتاريخها العام. لكن هذه القصة وهذا التاريخ صارا في القصيدة فراغاً وغياباً، وتدميراً لكلّ معنى ميتافيزيقي سابقٍ لفعل الكتابة. إنّ الكلمات واجهة لا يرى فيها الشّاعر وهو يكتب الموتَ أيَّ شيءٍ، لا يتبقى من معانيها إلاّ الفراغ. لكنْ هذا الدّمُ غيرُ الشخصيّ، دمُ هيلين، كيف له أن يقود إلى تلقي هبة الفراغ ومواجهتها وتقديمها؟

2. بناءُ الدّيوان وشعريّة المُواجهة:

تنهض شعريّة هذا العمل من جوف الحيويّ في الوجود: مواجهة الموت في اللغة وبهَا، لذلك يصير الآخرُ مكوّنا أساسيّا للذات، نموت بموته، أو بتعبير آخر يتحوّل موته، غيابُه الأقصى إلى إمكانٍ لنا للموت وذلك بإجادة كتابة موته[15]. ليس إمكانُ الموت أو مفهومه هنا بالمعنى الضيق، أيْ معناهُ الفيزيقي المَاديّ، إنّما المقصود ذلك المَدارُ المُعتم الذي نلجه بموتنا نحن أو بموت الآخر. فائض المَعنى الذي يعيد تشكيل كلّ مَعنى. إنّه الموت كهبةٍ يتعذر استعمالها أو الوقوف على آثارها. هي تجربة خارج كلّ شيء وعلى حدود كلّ شيء، أو هي التجربة الباطنية بتعبير جورج باطاي George Bataille التي يستعصي القبض على أسرارها إلا بالكتابة (وقريناتها الإبداعية الأخرى) بوصفها هي أيضاً تجربة باطنية قصيّة في اللغة والذات والوجود. غير أنّ ما يتحصل للذات من سفرها في المجهول أو المتاه هو أثرٌ محفوفٌ بضفاف كثافة يكون من مهام المتلقي تشفيفها أو ترميزها أكثر، استناداً إلى تجربته الجمالية– المعرفية، دون اطمئنان الوصول إلى أيّ يقين.

كتابة تواجه المَوت. موتٌ يواجه الكتابة. لا يعنى هذا المسعى الإغراقَ في أيّ نزعةٍ سوداويّة تحطّ من قيمة الحياة ومَبَاهجها، إنّما على العكس هو ذهابٌ نحو الارتباط بنسْغ التاريخ والحياة في لحظاتهما الأكثر دلالة، أيْ وقد صَارا تجربة. فهيلين كمَا يقول الشّاعر: "لم تقطن ولم ترحل". (ص. 10). لها الحضور البرزخي أو الغياب الشفقيّ

(14) Maurice Blanchot, ***De Kafka à Kafka***, Gallimard. 1982. p. 59.

(15) Maurice Blanchot, ***l'espace littéraire***, Gallimard. 1955. p. 111.

الذي يضع جَسَدَ الشاعر أمام غيابٍ مُخالف، هو بياض كتابة تواجه بالكتابة حُبستها وألمها. يكتبُ الشّاعر:

أريدُكِ الآنَ

وبعد فوات الأوانْ

وسَط حشرجة هذا البَياض

بين هذا الحشد الغفير

من طَوَاويس الرّفوف

وعَرق

القناني[16].

غيابٌ يقودها ويقود الشاعر إلى الحياة، التي هي الكتابة. كتابة "قبر" فارغ من الجثة، إلا أنه يتيح حضوراً أكبر للميت. إنّ قبر هيلين يضمّ كلّ شيء عنها. ذلك أنّه لا يضمّ شيئاً قابلا للتحلل والتّجاوز. إنّه يضمّ حضورها، لكن بوصفه غياباً وسؤالاً يرعاهما الدّيوان ويدافع عنهما ضدّ النسيان والتآكل. شعره يُرسي، فيما يؤرّخ لِهَشاشَة الكائن إزاء الأبد، جمالاً به يستحق موته السّعيد.

بهذا المعنى يمكننا الزّعم أنّ ديوان **قبر هيلين**، هذه القصيدة الطويلة، هو نصّ- شبكة، أو هو نظامٌ من الرموز والتناظرات المتعددة الأبعاد، التي يتداخل في بنائها الواقعيّ- الأسطوريّ بالأنطولوجيّ- الجماليّ، داخل صفحة متعددة أيضاً، هي أثرُ تجربة جسدٍ مع اللغات والغياب. يظهر هذا التناظر في لعبَة البياض والسّواد، وفي استراتيجية بناء البيت بإيقاع له الشّطح أو الهذيان على مستوى المعجم والتركيب، وفي الصّور الشعرية التي تربك منطق البلاغة التقليدي المُحتفي بشعرية الاستعارة كأعلى ذُرَى الشاعرية. إنّ الصّور الشعريّة في الدّيوان ومُجمل التجربة تتأسّس على معجم مائيّ - إذا جاز التعبير - يتفجّر ويخترق ليرسم للمعنى أكثر من طريق، وإذا افترض القارئ دلالة ما، فإنها تكون دوماً معرّضة للمحو والنّسخ. تلك شعريّة الفراغ، ليس لها أن تستعجل خلاصات إليها تطمئن. لنا أن نستشهد بالمقطع التالي:

عَلى كفي يزلقُ النَّملُ

وترْتجفُ البَواخرُ

(16) **الديوان**، ص. 50.

والدّلافينُ التّعيسة
والرّملُ الذي أودَعته عُصارة
نِداءاتي وقِفافَ دَواويني(17)

إنّ نَفَسَ الهذيان – كسمة للخطاب الشعريّ– الذي يستضيفه المَهدي أخريف في خلاء الكتابة، ثم بناءُ الصفحة بالتعويل على المكان النصي هما ما يحصّن علاقة المستعار والمستعار منه من وجه شبه وحيد يرتاح لوضوحه.

تراكيبه الشعرية مسكونة بمعرفة شعرية قادمة من الضّفة الأخرى للبحر الأبيض المتوسّط، لا من صحراء الشاعر العربيّ فقط، لذلك فهي محفوفة بجماليّة غموضٍ شفيفٍ مفتوح على مرجعيات بعضها معلوم وكثيرها مجهول. شغفُ الشاعر بالتّشكيل، وبالترجمة كفعل بابليّ مُلتبس يجعل فِعلَ كتابته لقصائده إعادة كتابة مستمرة لا تستنفد إحالاتها الواقعيّة أو الرمزية. فأعمالُ خليل غريب، أو دماء بيسوا وأنداده، أو الحضور الملتبس لبديع الرماد... ترسي قوّتها بالنسبة للمهدي أخريف غداة كلّ نصٍ بطريقة جذرية تُدين كلّ انشغالٍ خارجيّ عاشته الذات بعيداً عن مُساءلة فعل الكتابة، وأدواته، واحتياجاته وربّما جدواه. وما تعيشه الذات الكاتبة وتنتجه بالكتابة وإعادة الكتابة لا يمكن أن نقترب منه بالقراءة الواحدة أو المُستعجلة. بهذا المعنى يصير كلّ اسْم علم في قصائده أقربَ إلى شخصية مفهومية بتعبير جيل دولوز Gilles Deleuze، لا تحيل على سيرتها الذاتية إلاّ من أجل خرقِها.

هيلين هذه القصيدة، شهوةٌ تمزج في أفقها فراغين قلّما اجتمعا لشاعر بهذا الوعي الجماليّ، هُمَا فراغ الموت وفراغ اللغة. لذلك ترد هيلين في هذا العمل أو غيره دافعة اليد للكتابة أو أفقها سيّان. إنّها كما سبق القول مَربطٌ من مرابط الكتابة لدى الشّاعر، ولا يمكن الحسمُ مع سؤالها الوجوديّ – الجمالي حتّى بتخصيص قصيدة/ديوان مستقلّ لها.

يكتب الشاعر:

كلّ يومٍ وجهُكِ المنسيّ
مُعتكِرٌ الأسَارير في الدّواة.
فلتطلِي على خريرِكِ

(17) **الديوان**، ص. 23.

المتموّج في خريفِ السّريرَة
أطلّي على السّريرَة
بشياطينها المعذبين
أطلّي على الرّبْع الخالِي
بين أناملي
أطلّي على غُبارك الملوّن
هنا في شُرفة العرّافة
المنتحرة[18].

ويستمرّ المهدي أخريف في مواجهة ذاك النّسيان في ديوانه في **الثلث الخالي من البياض**[19]، الصّادر بعدَ ديوان **قبر هيلين**، حيث قصيدة اختار لها عنوان: **أيَا هيلين** (ص. 26). ثم قصيدة: **أغمض العينين** (ص. 68) التي يمكن الزّعم أنّ اسْم هيلين لا يردُ في متنها إلا مرادفاً شخصياً للكتابة تقوله في بوح الذات لذاتها ولقارئها، وهي تتوقل مَقامَها نحو القصيدة. يكتبُ الشّاعر مُنصتا لصوت هيلين الخارجيّ عنه – النّابع منه في قصيدة ثالثة بعنوان **قالت هيلين** من ديوان **في الثلث الخالي من البياض**:

لا تعلن نواياك للصّفحَة
قبَل البَدء، قالتْ هيلين
اخفِ عُود الثقاب
في أيّما حاشية بيْن قوسَين
أو حُكّه بالهوينى
بسَطر بديع
حتى يُضيء
بدون حرُوف
بياضاً صغيراً بهياً مورّى[20].

ثم إنّ هيلين كثيراً مَا ترد في متون الشّعر العربيّ المعاصر محفوفة بهالة غموضٍ ترسّخه شعريّة تحتفي بالدّال لا بالمدلول، وتعوّل على العلاقة المتجدّدة بين الكلمة

(18) **الديوان**، ص. 46.

(19) المهدي أخريف، **في الثلث الخالي من البياض**، دار توبقال للنشر. الطبعة الأولى، 2002.

(20) **المرجع السابق**، ص. 50.

والكلمة، تلك التي ترسيها تجربة القراءة وفسحة التأويل. لنَا أن نذكُرَ هنا على سبيل التمثيل لا الحصر قصيدة: **هيلين، يَا لهُ من مَطرْ**، للشّاعر **محمود درويش**، من ديوانه: **لماذا تركتَ الحصان وحيداً**[21]. قصيدة محفوفة برياح أسطورية تَرُدّ للقصيدة مهمّتها الأصلية: الكشفُ الأجملُ والأكملُ عن هويّة الكائن بعتمة تجعلُ وجوده حواراً مستمرا ومفتوحا مع الأسطورة، التي هي "اللاشيء الذي يُشكل كلّ شيءٍ" بحسب تعبير الشاعر **فرناندو بيسوا**.

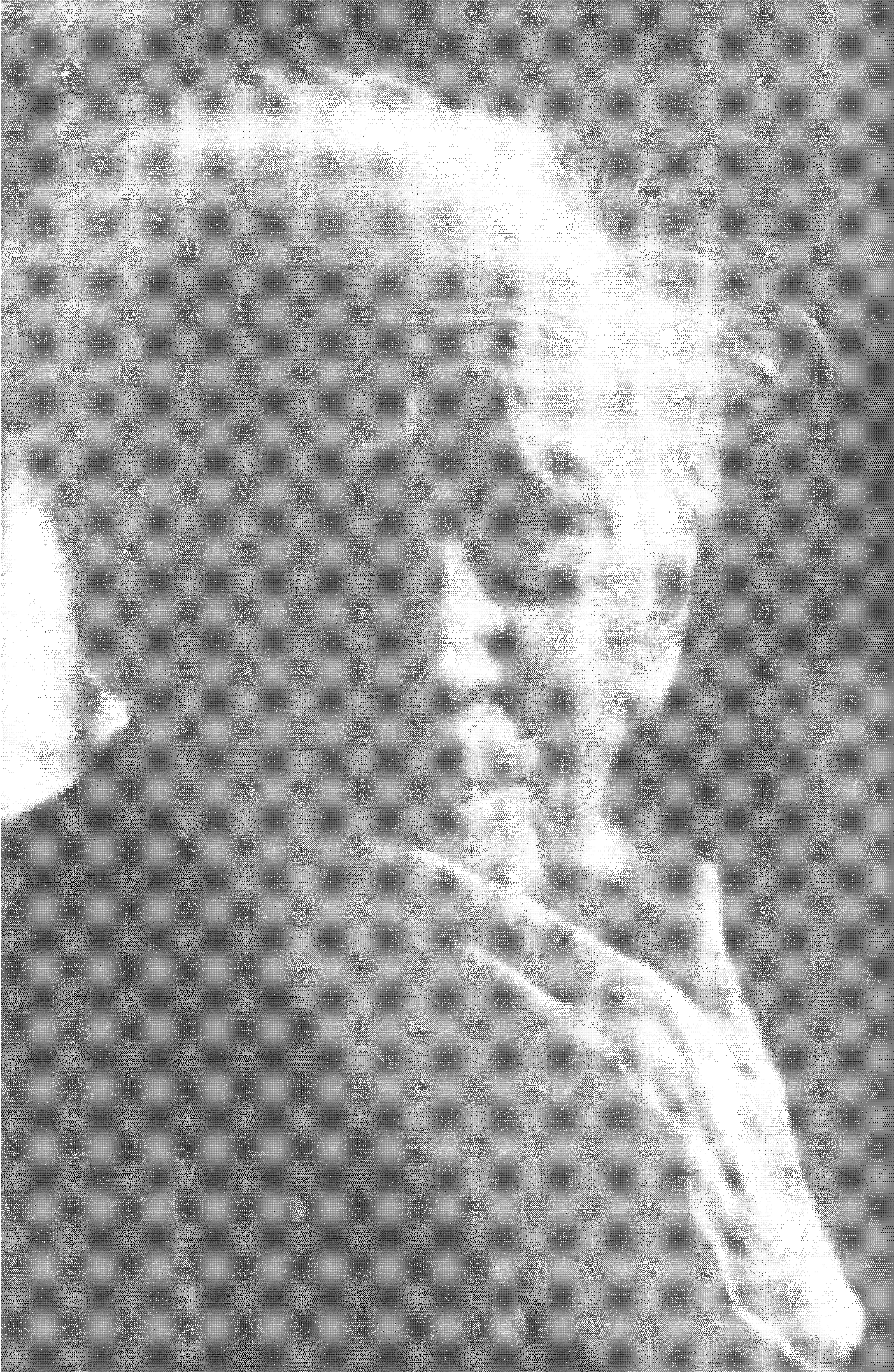
تزامن صدورُ الدّيوان مع مرور 90 سنة على ميلاد البطلة الفرنسية **هيلين بوشر**، ويمكن أن نرى في هذا التقاطع احتفاء الشاعر بإحدى أياديه المجهولة التي لم يعثر عليها إلا في الكتابة، وقد تكون منه ضاعت بمجرد انتهاء القصيدة، ذلك أنّه لم يكتب **قبر هيلين** إلا لقوّة حياتها في قصائده ومتخيّله. بهذا المعنى يكون الديوان قد انكتب بكثافة عاليّة مع مدار الموت وليس عنه فقط. يظهر الأمر جليّا للقارئ عندما يُنهي القراءة وفي شفتيه كلماتٌ هي بوّابات التجربة. **هيلين آفلة وهذا صوتها الألفي يمتشق النّشيد** (ص. 7).

لا تزال كتابة القبر الشعري، في الشعر العربي المُعاصر، كشكل فنّي يحتفي بالفراغ والغياب ويسائله ويمنحه تجليّاً محدودة. مع ذلك لنا أن نذكر **أدونيس** في قصيدته الأساسية **قبر من أجل نيويورك**، أو **عبد الوهّاب المؤدّب** وهو يكتب ديوان **قبْر ابن عربي**[22].

(21) محمود درويش، **لماذا تركت الحصان وحيدا**، رياض الريس للكتب والنشر، الطبعة الثانية 1996. ص. 123.

(22) عبد الوهاب المؤدب، **قبر ابن عربي، يليه آياء**، ترجمة محمد بنيس، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999.

مقيمون في البيت



ماريو لوتسي

شعرية الغامض

ولد ماريو لوتسي بفلورنسا عام 1914 وتوفي بها في 28 فبراير 2005. من أعماله الشعرية: **ساحة الأسلحة** 1938، **القدوم ليلا** 1940، **نخب** 1946، **نُبل الحقيقي** 1957، **الماغما** 1963، **على أُسس خفية** 1971، **لتعميد شظايانا** 1985، **أدنى من جنس بشري** 1999، **قصائد عُثر عليها** 2002، **مذهب المتعلم القصي** 2004، وقد صدر القسم الأكبر من هذه الأعمال الشعرية في جزأين عام 1999، عن دار كارزانتي، إحدى أشهر دور النشر في إيطاليا.

للشاعر ماريو لوتسي اهتمامات ثقافية أخرى، توزعت بين التأليف المسرحي والمقاربات النقدية. من مسرحياته: **إيباسيا** 1972، **روزاليس** 1984، **الشغف** 1990، **سعادات متقلبة** 1995، **رماد واحتدام** 1997، **وردة الألم** 2003. ومن كتبه النقدية: **الجحيم واللمبو** 1949، **دراسة عن مالارمي** 1959، **الفكرة الرمزية** 1959، **اللغة الطبيعية** 1974، **شعراء الطبع** 1995.

في شعر لوتسي احتفاءٌ لافت بأسرار الطبيعة، وخاصة طبيعة إقليم توسكانا. احتفاءٌ ينفصل عن الحياد، لأنّه يقدم الطبيعة انطلاقاً من بناء لُغوي يحمل وشوم ذات قلقة. ثمة قلق وعتمة يخترقان قصائد ماريو لوتسي. اختراقٌ نلمسُه دون أن نتمكن من القبض عليه، لأنَّه إلى الخفي ينتمي. لا يقتصر الخفاءُ على وضعية القلق السَّاري في القصائد، بل يقترن، في شعر لوتسي، ببرهانٍ جلي على الغموض في بناء المعنى. وقد ارتبط اسم هذا المبدع، في المشهد الشعري الإيطالي الحديث، بالغموض.

اختار لوتسي منطقة الغموض الشعري. فيها أقام وفيها تضاعفت غربتُه. غربة الغموض قاسية ومؤلمة لمحيطها الثقافي كما لمن يحياها ببلوغ عتبتها. ولكن هذه الغربة تَظَلُّ استحقاقاً للمدارج التي إليها يقود الشعر، بالحفر في السري والخفي. غربةٌ تُبعدُ عن معنى عامّ، كَفَّ عن أن يكون معنى، أو تُسْكِن في هذا المعنى العامّ لتفكيكه وهدم الحجب التي أرساها. وفي هذا الإبعاد أو الإسكان، سيانٌ، يعثر لوتسي على ذاته، غريباً، محاطاً بصمت العابرين إلى القصي.

الوجه الثاني لهذه الغربة المضاعَفة هو الانفصال عن ذائقة شعرية سائدة. المنفصَلُ عنه لا يُمكن، في مثل هذه الحالات، إلا أن ينبُذَ المنفصِل، انطلاقا من تقوية آليات النسيان والتّهميش. مالا تستسيغُه الذائقة الشعرية مصيرُه النسيان المقصود لأنها لا تحتمل آفاقه، أي لا يدخُلُ في مقاسِ دائرتها. إنّه الألم اللّصيق بالغامض الذي يحيا بانفلاته الدائم من العامّ. وقد ظلَّ الشاعر ماريو لوتسي محترقاً بجمرة هذا النسيان، دون أن يحيدَ به عن الغامض، وفاءً للشعر واستحقاقاً لهذا الوفاء. كتب لوتسي، مرة، إلى صديقه سبانيوليتي Spagnoletti: "يعتريني اكتئاب حاد. أشعر أني غريب عن وسطنا الإيطالي الذي فيه نعيش. وسطٌ يُصِرُّ على إبعادي" إنها غربة الغامض، التي منها نَعْبُر بقصائد لوتسي ليُقيم في البيت.

إلى الأرنو*

على الضِّفَّة التي تَكبحُ شُحُوبكَ
في عُمقِ خَطوكَ
عن انسيابِ هُبوطِك تَبحثُ
بَهاؤنا حينها في القلبِ يَرتَجف
مِنْ غَيرِ أن نَخال أنكَ أنتَ
كما لو كنتَ فقيراً يسخَرُ من لَمْسَةٍ هاربة
مُرتدياً حُلما

2 . لمسة

أبريل
مَلَلُ سماواتٍ ماءٍ وغُبار
يُخيِّم .
على النافذة لِهَدأته يَستسْلِمُ السَّجاد
ثمة ريحٌ تُلامسُنا
ملءِ صدى خَطوك تحت القِبَابِ
جَرْحٌ هَشٌّ
يَملأُ فَتحات الأبواب
يغمُرُ أنهارَ رمادٍ خافتةٍ .

(*) الأرنو : نهر في إيطاليا .

3

تحت ظلِّ الحدائق
ملءَ الظهيرة المزهرَة
لي يَلوحُ هامعاً منزِلُك
صَوبي يَزْحَفُ غيابُك
يدنُو، يدنو ليُلامسَ العتبة
صَمتٌ وألَمُ حُمى يَسْحَبَانِي على الأرض
نَافذَةٌ مُشرَعةٌ على النَّبْتَات
لترشُف أخضَرَهَا
بَيَاضُ غَورِ عُشب يُضيء الغرفَةَ
هذيانٌ أخرسُ يشمخ
ثمة قطٌّ ناعِمٌ ممشوق
يُداعِبُ الزهور.

4

الأغصانُ تتمايلُ
تُنادي السَّماءَ والقمَر
منَ الظِّلِّ المتوهِّج
تَفُوحُ رغبةٌ مُشتعلة
على الحقل يَلهُو الهواء
أيُّ حُضورٍ يَغمُرنا؟

بينَ الأشجار يَعْبُر نَفَسٌ رَقيق
دَفقُ هُيولَةٍ شاسعةٍ يلفُّ الشَّعَر الناعم
على البابِ لَحنٌ يَستَريح

الفرحُ والتجهُّم بكِ الآن يَليقَان
هذا السرُّ يُنعشكِ
ريحٌ يَقظة بينَ الأعشاب أنتِ
على صَهوَة الرَّبيع
ملءَ اختمارٍ لامعٍ جئتِ
وَسَّعتِ أدغال الآتي
هُنا حيثُ يُحلِّق قُطربٌ
ليَتَّقدَ مُسرعاً ويختفي
حتى يُلامِسَ عَرائشَ الأغْراس
ويَمَّحي في العتمة.

5

دوماً في الحُلم المُعتم
قَلقُ احتمالٍ حميمٍ مُغلَقٍ مُتَجهِّمٍ يَغزُوني خِلْسَةً
لا مَدَارَ لِشَمْسٍ تسنُدُني

إن اقتفيتُ أثَرك في الحلم الشَّفاف اليافع
تَنفَتِحُ دوَاخِلُ جُرحٍ أجْهَلُهُ
في المشهد السِّري تتلاشين
تَصيرينَ اللاَّشيء، الظلَّ المنبعثَ اليقظ
عَبثاً تَنْهَضِين عَزلاءَ منَ الذاكرة.

6

وحدَهُ الهُبُوبُ الهشّ
يُطفئ التدفُّقَ الشَّاحب

قَمرٌ حَادّ يَجْني الريحَ المضيئة
لَهَبٌ شَفّاف يُفتِّتُ ما تَحبل به الأدغال

هناك حيثُ تَضَعينَ جبينَكِ
يَمَّحي يَومٌ طويل
عَبر أمكنة مُنفلتة
تتأهَّبُ نجمةٌ وفية لتبحثَ عنكِ في الغَدِ المُشْرِق

ليلٌ آخرُ يُولد
لَنْ يَسنُد ظلَّكِ فوق المرج، ليلٌ أجوفُ،
يُرسِلُ حَفيفَه بَين العوسَج
بائدةً يافعةً يتخيَّلُكِ

تُحلِّق الرغبةُ
لتحتفي بكِ فَصلاً مُزهراً بين الأشجار
يحتفي ضوءُ أمانٍ هاربة
إليكِ ما زالت تَقُودني

7

نَبعُ جليد أبدي ما يَلُوحُ في الأُفق
لينةً تصعَدُ اللَّحظاتُ المنفَصِلةُ إلى السَّماء
تتشابَكُ الأيام مُنعكسة في مرآة الأيام
ملءَ الريح الوفيةِ تَغدُو الأشجارُ جَذْلى
في المساء تَسجن النجمةُ العليا فرحَكِ
الأملُ الذي اكتملَ يَنْبعثُ ثانيةً
لاَ تَزُوريني رجاءً، أقيمي في بُرجِ سعادتِكِ
ما قُلتُ لكِ يوماً إنَّ ظلَّكِ دانٍ.

8

تَرقُّبٌ مُزهرٌ فيك أجّج
رُعباً وارتعاشاً
فيَّ أيقظ شَهْوَةَ الالتحام بالأشجار
ألْهبَ رغبةَ الارتواءِ من العيون

خَريرُ المياه المنسَابَةِ يَغمُرني
ملءِ الهَبَّات
تُغرقني هدأة السَّماء والظِّلال
بداخلي تُوقِدُ الريحُ البَسْمَةَ.

الحمَّى ذاتُها أثَّثت لتوِّها اغترَابَنا
عن الموتى، صوبَهُمْ ضَلَّت مَسْلَكَنَا
ليظلُّوا وحيدين بين ألسنة الجذوات
مُنتَشِين بِرُعب جَهْد مُكَابدة

بين صُخُور ظلٌّ
يَشقُّون طريقَهم لِيُلامسُوا العُمق
تَفرَّسي صورتَهُمُ الشَّحيذةَ
بجانبِنا تستلقي أيديهمُ المطفأة.

9

على الحقل يسقُط بَصَرُ نجمة مُبَلَّلة
بَينَ الأشجار المورقة تَتنفَّس الريحُ الصَّرصَرُ
يمسَحُ المسالكَ هبوبٌ

عِطرٌ مُتَرنِّح يهذي
على العشب يَعبُر ألَمٌ هَارب
يَنفَجِرُ شفُوفٌ أخضَرُ
في رَحِمِ ريحٍ خَرساءَ متموِّجة يَخفِقُ
يهوي ليحُطَّ الهواءُ المنفلتُ.

أنتِ ذاتُك. ترقُّبي لم يكن عبثاً
هُنا، حيثُ يُرخي المطر على النَّبْتَات عَتْمتَه
أتَيْتِ،
صدى فاترٌ داخلَ المعهد يَهْجَعُ

آه، ما زال القلَقُ يجتاحُني،
ما زالتِ السماء ذاتُها
وما زلتِ الحُلْمَ المزعجَ الرابض حولي
أنتِ المضيئةُ التائهةُ في زاويةِ الروح.

10

أيُّ فجرٍ آخر
يُنير الضوءَ المنحدر منكِ
أيُّ حارس خَبَتْ بَسْمَتُه
اسودَّت ذاكرتُه
يحرس أعالي الصَّباح
آه سينفَجِرُ نبعُ الأشياء
سَيَعْلُوها الدمار
في هذا الآن الأعزل الأبدي

11

الأزرقُ يَخلُفُ أزرقَ
يتشظّى الأزرقُ
في صُخُوره البهيةِ يتشكّلُ
على هيأة مِسَلاّتٍ ينتَصبُ
في لَمعَانِه، في انجرافِهِ البُني
يَهبِط،
الأزرقُ في الأزرقِ يَحُلُّ
يَصعَدُ عاليا
ليجذّر في اللحم المضيء
الشهوةَ المشْتَعِلَة

12

تَمّحي الجبالُ
في ضَوئها تَتيه،
في الغروب
تترُك أثَرها
هناكَ في البعيد يَنْتَصِبُ مدارها،
تنشأُ مملكَتُها القَديمة
تلْكَ التي عَبَرت صَوْتَ القصيدة
مسالكَ ظُلمتها

في نِسْيَانِ الأشياء
أو تَلاشيها
شيئاً آخر تَغدُو

ما الشَّيءُ الذي تَصيرُه؟

13

إلى بَقَايَا بِلَّور نَيئةٍ
يَدْفَعُ تَريُّثُ قَرْعِ الأجراسِ
السَّماءَ الجَبَلية

بَطيئاً تَفتحُ الشَّمسُ بَطْنَهَا
لهيبَة الصَّقر الجَليلة
مثل مَرْعَى هَوَاءٍ أخْضَرَ
يَنْتَشِي كُلُّ شُعَاعِ الجِبَال

للنهر، لهُبُوب انسيابه
يَنْقَادُ سُقُوطُ التّلال
على امتِدادِ الرَّبيعِ القَشيبِ النَّدي

أيها القَمر مَا خَبَرْتَ التَّحليقَ بَعْدُ
رُفْقَتَكَ، رُفْقَةَ رَجْفَتِكَ العَنيفة
أقْفُو الحَدَّ الفضي
لِذاكَ الحَظْرِ الأرضي

ملءِ صَدَى عاصفَةٍ بائدة
دَفَنَ الرِّجَالُ أنفُسَهم
بِحذْقٍ تلاشَى

طَليقةً انسَلَّتْ من عُشّها

أُنثى السُّنُونُو كَيْ تُذيبَ
عبر مُرُوجٍ مُقَعَّرةٍ موجَتَهَا الزَّرقاء المُمْتَدَّة

أيهَا الفَضَاءُ حينَ طَلَبْنا الصَّفْحَ مِنْك
عَنْ قُصُورِ عشْقنَا
سَقَطَ شُحوبُكَ
علَى سَرِيرِ هُيُولَةٍ مُنْهَكَة
حين تَعْجزُ رَحْمَتُك
عَن فَتْحِ اللُّمْبُو
أَقْذفُ بقلبي مُتَوَتِّراً

بعيداً عن وَجيبه
أُحَلِّقُ رُفقَةَ وجُنَتِكَ الصُّلْبَة أيها القمر
لَكَ ثَملا يَجْبِي النَّدَاوَة
وَصَخَبَ هبوب البَحْر.

14

يا مَلاكاً متأخِّراً يَسْتَرِق السَّمع
أيُّ طُهْرٍ باذخٍ صَعد إليك
كي تَظْفَرَ منه بِمجدٍ شاحِب

عَنِ الأحْدَاقِ الشَّفُوقَة
لَيْسَت تَعْلُو الشَّمسُ الآن، قَرِيباً منها
يَقُودُ البحرُ الموجَةَ صوبَ الصُّخور الناتئة

تُعبِّئُ الريحُ خليجَ القَمَر

اقتُليني بين ذِرَاعَيْك
سيدةَ الضوء الحزينة.

15 . أنت

إلى ج.

الضَّوءُ مثل حَيَوانٍ حي
دوماً يُلامسُني، يُلامسُ وَادي تُوسكَانا
المَسَاءُ مثل زَهْرَةٍ سَمَاوية
انحنت مِلْءَ رائحتِها الشَّاسِعَة

حُضورِكِ السِّري
يَخْدَعُ هَذَا الأفقَ المتوحِّد
عَلى صَهْوَتِهِ يَكْسِر الأزرَقُ حَوَاجِزَ أرْضِهِ المُدلاة

دوماً
عَشِقْتِني، عَشِقْتُمُوني، عَشِقَني مَنْ أضْحَى بَعِيداً
الآنَ أراني وَحِيداً حَزِيناً

اسمَعُوا مِلْءَ الكونِ طوافَ
عَابِرَةٍ تُبحرُ عَبر الجدار الخريفي
وحيدةً تَجُوبُ سَمَاوات، حَرَارَةُ
تحليقها تُدفِئُ زَمَناً مُشْرَعاً

في مَدَارِها أعيش مُنْقاداً بغَيْرِ رحْمة
فيما مَاضِيَّ يُرسِلُ إشارات
حُزنٍ غامضٍ مُتَجَهِّم، هنا أجْتَني
ألَمَ حُضُورِكِ.

16 . الأخت على البيانو

عَلى مَلامِسِ العَاجِ يَمُرُّ الظِّلُّ المُتَيقِّظ
مِنْك يَرْتَوِي
حِينَ تَعْزفِينَ منه قطعةً شعرية جوفاء
في مَمَرِّ النِّيرَانِ المُلتَهِبةِ البَاعِثِ على تَجَهُّمِنَا

في عُذُوبةٍ يتألَّم الزَّمَنُ
حِين يَغْدو النَّهْرَ الذي يَصْعَدُ صَوْبَك
آتياً مِنْ عُمقِ مَخْلُوقاتِه
المُحتَشِدَة، من افتتانه الجارِح.

عَبرَ العَالَمِ، على صَهْوَةِ أمَلٍ عنيفٍ آخَر
أجدُني بعيداً عَنِّي
وَجْهاً بَشَرياً أبيَضَ
في مِرآةِ عُمْرِنا اللانهائي

حيث تَعكسُ صُوَرتُنا صُورَةَ
مَنْ يَمُوتُ ويأفُلُ أمَامَنا
تَعجزُ الملائكةُ عَن العُروجِ به
إلى هُيامِنا وبُكائنا.

هناك خَارِجَ المَسَاء
الذي يَنْسَلُّ خَفيفاً ملءَ غَبَشٍ
رُفْقَةَ شَجَر الصَّنَوْبَر يُنصِتُ إلى تَلاَشِي النَّهار
إلى امِّحاءِ عِشْقِه السَّعيد تَحْتَ جَنَاحَيْ السُّنونو
داخِلَ قَطْفِ الهَوَاءِ البُنِّي

يُشْبِهُ المَاءُ زهرةً ندية
يَحلُمُ بانْسلاَلٍ بَطيءٍ
هُناكَ حيثُ يتغنَّى بالسَّحَابةِ الربيعية.

17. قصيدةٌ ريفية

الفجرُ مثل طَائرٍ فَيرُوزي
يتوهَّج جَذلاً بين الأوراق
ينزِل ثانية إلى الحرَّاث
ليرتدي لونَه

سَيْرُ الحرَّاث بذاكرةٍ تسكُنُها
صورةٌ جاثمةٌ لسنين مَرَّت
أو لتلكَ التي تَنْسَابُ
فَتيةً في إحتدام

مُلَفَّعاً في تيهه العَنيف
إنَّه صَوْتٌ بَشَري نَادِر
يَخْرُجُ من أحْلاَمه
يُؤاخِي قَطْرَةَ النَّدَى اليومية

علَى ظَهْرِ موجةٍ وزمنٍ ليس لنا
نُبْحرُ مثلَ أشْرِعةٍ هادئة
أنَا وأنت والنَّخْلَةُ التي
اِستَقَتْ زُرقَتهَا مِنْ هَدْأةٍ ندية

في صَمْتٍ يَفتَحُ كُوىً تَرْشَحُ

لِلْهَواءِ المنْعشِ، للثِّيرانِ،
للشَّمْسِ المُتَمَوِّجَةِ،
مِنها يُنْشِئُ صخوراً بَحْرِيةً ورْدية، أمامه

تَتَوَهَّجُ في مَسَافةٍ يائسة
الحيوانَاتُ القديمة
والعُمرُ الذي لَمْ يَفِ بوَعْدِهِ
عُمرُ قلبه السَّاخر.

18. الشيخ

في الرِّيحِ، في نَفَسِ البذْرَةِ
العَميقَة الجارف،
ملْءَ نَظْرَةِ رَجُلٍ أشْيَبَ
بعيداً تَرْحَلُ الحقول

هُناكَ تُوازي الجبالُ الحقولَ
تَمْنَحُني الحياة. لَهُ تَحْتَدِمُ سُلالاتٌ مجهولةٌ
إنَّها خطوةُ القَدَرِ الجهورية تَستعْجِلِ
المَسافةَ إلى الله.

في صَدْرِهم أخْفَوا آلاماً
هَشَّةً، وَاصَلُوا حَرْثَهُم
عَبْرَ مَقابِرَ مُرْتَفعاتٍ
وَحُثَيْراتٍ مُميتة

عَبْرَ صَدَى المَنَازل

يَبْعَثُونَ إلى الأبْنَاء
لعَاناً صَدّاحَةً وأُغْنيات صَاخِبَةً
لرجالٍ يتَوقونَ إلى نسوة.

19. تَجَلٍّ

يَشْحُبُ الماء
مُرتعدَةً تهُبُّ الرّيح
والسّماءُ تغترِفُ في مَخَاضِ ماءِ الفَضَاءات
حينَ يُبَدِّدُ ضياؤك
مِلْءَ نَهرٍ سَنَابله النّدية

عَلَى الهوَاء المُرهَف
يَنْحَني القمَرُ في الضّفة،
تَلجُ الأرضُ الغرفَةَ السّميكة
مُعبَّأةً بحُنُوي البَائد
وخَطيئتي العَذْبَة.

20. الفَتيَات

مثْل طَائرٍ مُتْعَبٍ يُنهي عَبْرَ الغَابَة
أسْفاراً أثيريةً
وغناءً لاَ نهائياً
في المَسَاء الشّفّاف
تخَال كلُّ فتاة بعيون منكسرةٍ
أنّها في السّماء تُعشَقُ
فيمَا تَستَجْمعُ الرِّيحُ والماءُ الهوَائيُّ

الشَّهْوَةَ الجارِحة.

21

تَمُوتُ الأُمَّهات فَتكْتَملُ
الحياة، حِينَ تَنْبُتُ تَحْتَ
الأرَاضي الحُبْلَى وُجُوهُهنَّ.
في احْتِدَامِ تُوحّدها وَدَاعَتُهنَّ
تُبَاري آمَالَهم السِّرية
فيمَا يُطَهّرُ القَلْبَ صمتٌ
يلتَهِمُهُنَّ.

22

أيتُها الملائكَة
دَعِي الشَّمْسَ هذا الصَّبَاح
فالوَهْمُ يهجَعُ بين أياديك
ملْءَ الليل الذي يُقْلقُنا
نَرْشُفُ جُرَعاً عَميقةً
من حليبٍ خثِير، نَبْعِ كُلِّ مَا ينْزِل

23 . أبٌ وابن

أيها الطِّفلُ الثَّمل براءةً
اللَّحظةُ ابتهاجٌ، اللَّحظَةُ لحظتُك
عَمِيقاً في الظِّلِّ البُنّي

إلَيكَ يعُودُ الأبُ مساءً
كَمَا لَوْ فِي غناءٍ شاسعٍ يَصَّاعَدُ من قَلْبِه
إلى الزَّمَنِ اللاَّنهائي، فيه
تَمَّحي آثارُ سنين واهنةٍ
مَا زِلْنا إلَيها نَتُوق

ملْءَ الانْسلاَلِ الأبدي بَطِيئاً يأتي
يُتلفُ كَائنَاتٍ
يسَألُ طفولَتَهُ
عشقَهُ الأجوفَ
لِيَشْهَدَ أُفُولَه
عشْقَه الذي أبعَدَهُ الظِّلُّ الرَّخو
كُلُّ فتيان سنِّه يُشْبِهُونَك
يَا مَنْ تَجري قَلقاً

مُعَبَّآت بصَوْتٍ إلهي
عَلَى عَتَبَةِ الرُّجُوعِ الشَّاحب تَمُوتُ العَابرات
تحتَهُنَّ تَمْتَدُّ سماواتٌ حَيَّة
تَستَلذُّ نَشْأَتَهَا
إلى الصَّدْرِ الآن يهرُبُ المَوْتُ والضَّوء
عَلَى الأرضِ القديمة، عَلَى أغْصَانٍ تَرْشح عَرقاً
ثَمَّة رغبةٌ تتخَثَّر في هُبُوطها
إلى رجَالٍ يَطْفَحُون بدفْءِ عشْق.

يوميات

الجمع العام العادي
لبيت الشعر في المغرب

فاتح يوليوز 2007
الدارالبيضاء

عقد بيت الشعر في المغرب، يوم 21 يوليوز 2007 ، الجمع العام العادي . وفيما يلي التقرير الأدبي، الذي قدمه المكتب المسير السابق:

تقديم

حرص مكتب بيت الشعر خلال فترة انتدابه على مواصلة تنفيذ البرنامج العام للأنشطة الثقافية والشعرية التي درجت الجمعية على تنظيمها مثل: السبت الشعري، أمسية الشاعر المغربي، الاحتفال ب **8 مارس** وب **21 مارس** اليوم العالمي للشعر، وعقد الدورة الأكاديمية وإصدار مجلة: "البيت" والمهرجان العالمي للشعر.

وإذا كان إيقاع هذه الأنشطة دون ما كنا نطمح إليه، فإن نوعيتها وقيمة المساهمين فيها، من شعراء ونقاد وفنانين، ضمنت لبيت الشعر وللسؤال الشعري ببلادنا دوام الحضور والاستمرار في المشهد الثقافي المغربي.

لقد تميزت هذه الفترة الممتدة من 2003 إلى اليوم، باقتراح أنشطة جديدة مع شركاء معنيين بالنشاط الشعري من مثل مركز طارق بن زياد الذي وضع معه برنامجا جديدا للاحتفال باليوم العالمي للشعر بجهة مكناس تافيلالت، وكذا مع المركز الثقافي الفرنسي بكل من مراكش، وفاس مكناس، ومؤسسة: "أخبار دارنا" بطنجة.

وفيما يلي جرد بأهم الأنشطة واللقاءات والتظاهرات الشعرية التي انتظمت منذ تاريخ انعقاد آخر جمع عام في يونيو 2003 إلى اليوم.

1. السبت الشعري:

* **8 أكتوبر 2003**: تقديم كتاب (الحزام – *La ceinture*)، للروائي والشاعر السعودي أحمد أبو دهمان، الدار البيضاء.

* **7 فبراير 2004** : تقديم كتاب "في الشعر المغربي المعاصر" – الأستاذ بنعيسى بوحمالة، الدار البيضاء.

* **27 مارس 2004** : تقديم ديوان "حال وأحوال"، للشاعر أحمد لمسيح، فاس.

* **4 دجنبر 2004** : لقاء حول دريدا .تقديم : محمد بنيس وعبد السلام بنعبد العالي.

* **30 أبريل 2005** : لقاء مع الشاعرة **عائشة البصري** حول ديوانها "**شرفة مطفأة**" بمركز تواصل الثقافات بالرباط.

* **11 يونيو 2005** : لقاء مع الباحث **علي أيت أوشان** حول كتابه "**التخييل الشعري في الفلسفة الإسلامية**" بمركز اليونسكو لملتقى الثقافات بالخميسات.

* **26 نونبر 2005** : لقاء مع الشاعر **نجيب خداري** حول ديوانه "**يد لا تسمعني**" بمقر بيت الشعر في المغرب بالدار البيضاء.

* **10 دجنبر 2005** : لقاء مع الكاتب **عبد القادر بنعلي** والشاعر **مصطفى أستيتو**، بمقر بيت الشعر، الدار البيضاء. قدم اللقاء الشاعر جلال الحكماوي.

2. أمسية الشاعر المغربي :

* **24 أبريل 2004** : أمسية الشاعر المغربي : **أحمد بلبداوي**، التي قدمها بمقر بيت الشعر الأستاذان : خالد بلقاسم وحسن حلمي.

* **07 ماي 2005** : أمسية الشاعر المغربي **محمد الواكرة** بمقر بيت الشعر.

الأمسية التي انتظمت ضمن حوار شعري– موسيقي بين الشاعر محمد الواكرة وعبد المجيد بقاس تحت عنوان "عبر طريق غير مألوف".

* **الأربعاء 21 شتنبر 2005** : أمسية الشاعر المغربي **محمد الأشعري** بالمركب الثقافي–أكدال– الرباط. تقديم الشاعرين : المهدي أخريف ومحمد بنيس.

وقد تميزت هذه الأمسية بتوقيع الشاعر محمد الأشعري لأعماله الشعرية الصادرة عن دار الثقافة ضمن منشورات اتحاد كتاب المغرب.

3. 08 مارس، اليوم العالمي للمرأة :

تكريما للشاعرات المغربيات، وتقديرا لدورهن في إثراء المتن الشعري المغربي وبمناسبة اليوم العالمي للمرأة (8 مارس) نظم بيت الشعر:

الدورة الأولى: 8 مارس 2004

أمسية شعرية بمشاركة: **حفصة البكري لمراني؛ عائشة البصري؛ نهاد بنعكيدة؛ أمينة البكوري**.

تقديم الأمسية: الشاعرة وداد بنموسى.

الدورة الثانية 8 مارس 2005: أمسية شعرية بمشاركة: **لطيفة المسكيني؛ إيمان الخطابي؛ أمال الأخضر**.

تقديم الأمسية: الشاعرة وداد بنموسى.

الدورة الثالثة 8 مارس 2006: أمسية شعرية بمشاركة: **أمينة المريني؛ إكرام عبدي؛ نجاة الزباير ونعيمة الحمداوي** بالدار البيضاء.

تقديم الأمسية: الشاعرة وداد بنموسى.

الدورة الرابعة 8 مارس 2007: أمسية شعرية بمشاركة: **ابتسام أشروي، نهاد بنعگيدة، فاطمة الزهراء بنيس، مجيدة بنكيران**.

تقديم الأمسية: الشاعر مراد القادري.

جميع هذه الأمسيات انتظمت بمقر الشعر بالدار البيضاء.

4. احتفالات 21 مارس، (اليوم العالمي للشعر):

تم إحياء هذا اليوم، كل سنة، بالعديد من المدن المغربية، بالتعاون مع جمعيات المجتمع المدني وبعض المؤسسات التعليمية والجامعية. وقد حرص بيت الشعر خلال هذه المناسبة الشعرية الهامة على تهييء ملصق خاص بالتظاهرة، وطبع مختارات شعرية لبعض الشعراء المغاربة، وتوفير الجوائز لفائدة التلاميذ الشعراء الفائزين في المسابقات الشعرية المنظمة بالمؤسسات التعليمية وبدور الشباب احتفالاً بهذا اليوم.

كما حرص بيت الشعر، في كل دورة، على دعوة شاعر مغربي لكتابة كلمة، هي كلمة الشاعر المغربي، التي يتم تعميمها وكلمة اليونسكو وكلمة بيت الشعر والملصق على كافة التظاهرات الشعرية.

وإذا كان يتعذر علينا جرد كافة الأنشطة الشعرية التي تم تنظيمها بمناسبة 21 مارس لسنوات 2004، 2005، 2006، 2007، فإنه بالمقابل يمكن لنا أن ننقلكم إلى أجواء الأمسية الشعرية الكبرى التي دأب بيت الشعر على تنظيمها بمدينة الدار البيضاء

بمشاركة شاعرات وشعراء المغرب، وكذا للنشاط المركزي الذي دأبت كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط على تنظيمه تحت إشراف الأستاذين: **محمد بنيس وعبد الجليل ناظم**.

*** 21 مارس 2004**

نظمت يوم **21 مارس 2004** الأمسية الشعرية الكبرى بمشاركة الشعراء: **إيريك برونيي** (بلجيكا)، **بيير إيف سوسي** (بلجيكا)، **وفاء العمراني**، **إدريس عيسى**، **محمود عبد الغني**، **محمد بوديك**، **جمال الموساوي ومحمد بشكار**.

تقديم الشاعرة: وداد بنموسى.

وقد تمّ حضور الشاعرين البلجيكيين في إطار الشراكة الموقعة بين بيت الشعر في المغرب، وبيت الشعر ب Namur ببلجيكا. كما تميزت احتفالية هذه السنة بتقديم عرض مسرحي شعري من إخراج الفنانة: لطيفة أحرار في تكريم الشعراء الرومانسيين المغاربة. وبرسم نفس الدورة، أقام بيت الشعر وكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ندوة فكرية في موضوع: "الشعر والترجمة" يوم **19 مارس 2004** بمشاركة الأستاذين: **محمد مفتاح وعبد الكبير الشرقاوي**، فيما تم إحياء أمسية شعرية، مساء نفس اليوم، شارك فيها الشعراء: **جلال الحكماوي**، **حسن الوزاني**، **عزيز أزغاي ومحمد الواكيرة**.

*** 21 مارس 2005:**

نظمت **يوم 21 مارس 2005** أمسية شعرية بمقر بيت الشعر وشارك فيها الشعراء: **نجيب خداري؛ حسن نجمي؛ إدريس الملياني**.

تقديم: الشاعر مراد القادري.

وبمدينة الرباط، نظم بيت الشعر في المغرب وكلية الآداب والعلوم الإنسانية نشاطا أدبيا وشعريا، كانت فقراته كالتالي:

- مائدة مستديرة حول "**تلقي الشعر في المغرب**"، صباح يوم **21 مارس 2005**، فيما شهدت قاعة المجمع الثقافي للجماعة الحضرية أكدال: الأمسية الشعرية الكبرى، التي تميزت ب:
- كلمة الافتتاح.
- كلمة بيت الشعر.

- كلمة الشاعر المغربي: محمد السرغيني.
- كلمة اليونسكو.
- موشحات الأطفال، إعدادية معاذ بن جبل بسلا.
- قصائد من الطفولة.
- موشحات لطلبة كلية الآداب.
- قراءات شعرية لشعراء من المغرب.
- توزيع الجوائز على الفائزين في المسابقة الشعرية.
- قراءة قصيدة الفائز بالجائزة الأولى.
- اختتام الحفل بموشح من أداء طلبة كلية الآداب.

*** 21 مارس 2006:**

نظمت يوم **21 مارس 2006** أمسية شعرية بمقر بيت الشعر وشارك فيها الشعراء: **رشيد المومني؛ عائشة البصري؛ صلاح الوديع؛ أحمد محمد حافظ؛ عبد العزيز أزغاي.**

تقديم: الشاعر حسن نجمي.

*** 21 مارس 2007:**

نظمت يوم **21 مارس 2007** أمسية شعرية بمقر بيت الشعر وشارك فيها الشعراء: **حفصة بكري لمراني، محمد بوجبيري؛ جمال أماش؛ محمود عبد الغني.**

تقديم: الأستاذ عبد الرحمان طنكول.

5. جائزة الديوان الشعري الأول:

دورة 2003:

مُنحت الجائزة برسم سنة 2003 للشاعرة **لطيفة المسكيني** عن ديوانها **"السفر المنسي"** الصادر عن وزارة الثقافة، ضمن سلسلة "الكتاب الأول". وقد ترأس لجنة التحكيم الشاعر المهدي أخريف.

هذا وقد تم تسليم الجائزة للشاعرة خلال الأمسية الشعرية الكبرى التي انتظمت يوم 21 مارس 2004 بمقر بيت الشعر في الدار البيضاء.

في 25 / 26 مـاي 2007. وجاءت في إطار الاحتفالات الخاصة بمدينة فاس كعاصمة للثقافة الإسلامية.

7. الدورة الأكاديمية:

نظم بيت الشعر دورتين من هذا النشاط الأكاديمي:

الدورة الأولى بتاريخ 17 / 18 أبريل 2004 بمدينة الدار البيضاء في موضوع: "**الشعر والنقد في المغرب: أية علاقة؟**" وهي الدورة التي حملت اسم المرحوم الشاعر **محمد الخمار الگنوني**. شارك فيها: محمد بنيس، أنور المرتجي، محمد الوهابي، بنعيسى بوحمالة، محمد مفتاح، عبد الرحمان طنكول، زهيدة درويش جبور (لبنان)، محمد زهير، عبد الجليل ناظم، عبد العزيز بومسهولي ويوسف ناوري.

الدورة الثانية بتاريخ 12 / 13 ماي 2006 بمدينة فاس في موضوع: "**قراءات في الشعر المغربي الحديث**" وهي الدورة التي حملت اسم المرحوم الشاعر **محمد الطوبي**. شارك فيها: محمد مفتاح؛ بنعيسى بوحمالة؛ محمد الزاهري؛ خالد بلقاسم؛ يحيى بن الوليد؛ عز الدين الشنتوف؛ حميد الحميداني. ويتعين على هيئة بيت الشعر المقبلة أن تطبع أعمال هاتين الدورتين الأكاديميتين وتصدرهما ضمن منشورات البيت.

8. الملتقى الشعري لمدينة الراشيدية والريصاني بتعاون مع مركز طارق بن زياد:

استجابة لدعوة كريمة من الأستاذ حسن أوريد، رئيس مركز طارق بن زياد، الذي فاتح بيت الشعر في إمكان تنظيم لقاء سنوي شعري احتفالا باليوم العالمي للشعر بكل من مدن: الريصاني أرفود والراشيدية، شرع بيت الشعر، بتعاون مع مركز طارق بن زياد في برمجة نشاط شعري خلال شهر مارس من كل سنة.

انعقدت منه لحد الآن ثلاث دورات. تميزت الدورة الأخيرة منه (مارس 2007) بانفتاحها على مدينة مكناس والتحاق شريك جديد بهذا البرنامج، هو: اتحاد كتاب المغرب.

دورة 2005:

انعقدت يومي 25، **24 مارس 2006**، وشارك فيها الشعراء: **وفاء العمراني؛ إدريس الملياني؛ محمد الواكيرة والمهدي أخريف.**

دورة 2004 :

منحت لجنة التحكيم، التي ترأستها الشاعرة وفاء العمراني، الجائزة برسم سنة 2004 للشاعر **سعيد ياسف** عن ديوانه **"كي أدرك أنحائي"**، الصادر ضمن منشورات وزارة الثقافة وذلك يوم 21 مارس 2005 خلال الاحتفالية الشعرية الكبرى لمدينة الدار البيضاء.

دورة 2005:

مُنحت الجائزة برسم سنة 2005 للشاعر **عبد الإله الصالحي** عن ديوانه: **"كلما لمست شيئا كسرته"** الصادر عن دار توبقال للنشر، ضمن سلسلة "نصوص أدبية". وقد ترأس الشاعر حسن نجمي لجنة التحكيم لهذه الدورة.

دورة 2006:

مُنحت الجائزة برسم سنة 2006 للشاعر **محمد أحمد بنيس** عن ديوانه: **"بصحبة جبل أعمى"** الصادر عن وزارة الثقافة، ضمن سلسلة الكتاب الأول وذلك يوم **21 مارس 2007** خلال الاحتفالية الشعرية الكبرى لمدينة الدار البيضاء.

هذا وقد تم تسليم الجائزة للشاعر الفائز من طرف الأستاذ عبد الرحمان طنكول رئيس بيت الشعر بالمغرب، فيما ترأس لجنة التحكيم الناقد بنعيسى بوحمالة.

6. أمسيات فاس الشعرية:

نظم بيت الشعر خلال هذه الفترة ثلاث دورات:

الدورة الأولى: شارك فيها الشعراء: **أحمد عصيد؛ عبد المجيد بن جلون؛ مراد القادري؛ نجيب خداري؛ أحمد محمد حافظ؛ بنسالم الدمناتي؛ محمود عبد الغني** وانعقدت بتاريخ 13 / 14ماي 2005.

الدورة الثانية: شارك فيها الشعراء: **رشيد المومني، أحمد بلحاج أيت ورهام، أحمد هاشم الريسوني، محمد بودويك، سعيد ياسف، عبد السلام المساوي، نبيل منصر، لطيفة المسكيني** وانعقدت في12 / 13 ماي 2006

الدورة الثالثة: شارك فيها الشعراء: **مليكة العاصمي؛ أحمد لمسيح؛ وداد بنموسى؛ محمد بوجبيري؛ حسن نجمي؛ مراد القادري؛ جلال الحكماوي** وانعقدت

دورة 2006:

نظم مركز طارق بن زياد للأبحاث والدراسات وبيت الشعر في المغرب بتعاون مع سابريس لقاء شعريا وفنيا بمناسبة الاحتفال باليوم العالمي للشعر. وذلك يومي **24 و25 مارس 2006** بمدينتي الرشيدية والريصاني.

برنامج الأمسية:

الجمعة 24 مارس 2006 بمدينة الرشيدية:

- حفل موسيقي: موسيقى كناوة، إيقاعات إفريقية.
- قراءات شعرية.

السبت 25 مارس 2006 بمدينة الريصاني:

قراءات شعرية: وداد بنموسى، عز الدين حمروش، محمد بودويك، محمد عرش، مراد القادري، نجيب خداري.

قدم هذه الأمسية الأستاذ عبد الرحمان طنكول رئيس بيت الشعر.

دورة 2007:

وهي الدورة التي انطلقت بمدينة مكناس بإقامة احتفالية شعرية ونقدية بمدرجات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بمكناس، احتفاء بالشاعر محمد السرغيني يوم **17 مارس 2007**، لتنطلق عشية نفس اليوم الأمسيات الشعرية التي شهدتها مدينة مكناس، (صهريج السواني، وساحة الهديم) لتتواصل يومي**19 و20 مارس** بمدن أرفود الرشيدية والريصاني، بمشاركة ثلة من الشعراء المغاربة، وغالبيتهم أعضاء بيت الشعر: محمد السرغيني، الزهرة المنصوري، محمد مستاوي، وفاء العمراني، عبد الكريم الطبال، أحمد بلحاج أيت ورهام، رشيد المومني...

9. ربيع الشعراء بفاس:

ضمن نشاط ربيع الشعراء "*Le Printemp des poetes*" المنظم من طرف المركز الثقافي الفرنسي بمدينة فاس، نظم بيت الشعر بتعاون مع المركز الثقافي المذكور اللقاءات الشعرية التالية:

مارس 2004:

أمسية شعرية شارك فيها الشعراء: **مصطفى النيسابوري، وداد بنموسى، عائشة البصري، محمد المستاوي.**

مارس 2005:

أمسية شعرية انعقدت يوم **12 مارس 2005** بالمركز الثقافي الفرنسي وشارك فيها الشعراء: **المهدي أخريف، عبد العزيز أزغاي، بوجمعة العوفي، مراد القادري.**

مارس 2007:

أمسية شعرية شارك فيها الشعراء: **أحمد الطيب لعلج، محمد بوديك، أحمد العيناني، عبد السلام الموساوي، سمير درويش** (لبنان).

وتندرج هذه اللقاءات الشعرية في إطار اتفاق الشراكة الموقع بين مؤسسة بيت الشعر في المغرب والمعهد الفرنسي لفاس مكناس.

10. المهرجان العالمي للشعر لمدينة مراكش:

ساهم بيت الشعر خلال الدورتين الأولى والثانية في المهرجان العالمي للشعر لمدينة مراكش المنظم من طرف المركز الثقافي الفرنسي لهذه المدينة، وبتعاون مع جامعة القاضي عياض.

* ***الدورة الأولى:*** **أبريل 2004.**

* ***الدورة الثانية:*** **16، 19 مارس 2005** وشارك فيها من بيت الشعر، الشعراء: **جلال الحكماوي، حسن نجمي، ثريا ماجدولين، أحمد الطيب العلج، مراد القادري...**

11. المهرجان الدولي للموسيقى والفنون لمدينة طنجة:

شارك بيت الشعر في المغرب في المهرجان الدولي للموسيقى والفنون لمدينة طنجة المنعقد من **23 يوليوز إلى 15 غشت 2004**، وقد تمثلت مشاركة جمعيتنا في إشرافها على أمسية شعرية شارك فيها: **المهدي أخريف، وفاء العمراني، حسن الوزاني، أحمد هاشم الريسوني، سعيد كوبريت.**

12. مهرجان الزجل لمدينة ابن سليمان :

* مثل الشاعر والمترجم نور الدين الزويتني بيت الشعر في الدورة الأخيرة لمهرجان الزجل بمدينة ابن سليمان المنظم من طرف وزارة الثقافة أيام **4-5 مـاي 2007**، احتفاء بتجربة الشاعر **أحمد المسيح**، حيث تم إلقاء كلمة باسم بيت الشعر في افتتاح هذه التظاهرة الشعرية.

* شارك وفد من بيت الشعر يضم الشعراء: **ثريا ماجدولين؛ عبد السلام المساوي؛ أحمد هاشم الريسوني؛ محمد بودويك ومراد القادري** في الاحتفالية الخاصة باختيار مدينة حلب السورية كعاصمة للثقافة الإسلامية لسنة 2006 وذلك خلال الفترة الممتدة من **12 إلى 18 مارس 2006**.

13. ضيوف البيت :

– استضافة الشاعر الألماني **هانس ماغوس انتسنسبيرغر**، بالتعاون مع معهد غوتة وذلك يوم **29 شتنبر 2003**.

– استضافة الشاعر الفلسطيني **سميح القاسم** بمعية الجمعية المغربية للتضامن مع الشعب الفلسطيني، حيث تم تنظيم جولة للشاعر بمدن فاس، الرباط والدار البيضاء وذلك أيام **28، 29، 30 مارس 2006** في إطار الاحتفال بيوم الأرض.

14. الدورة الرابعة للمهرجان العالمي للشعر بالدار البيضاء 7-8-9 شتنبر 2006:

انعقد المهرجان العالمي للشعر لمدينة الدار البيضاء أيام **7-8-9 شتنبر 2006** بمشاركة 17 شاعرا:

* 3 شعراء من المغرب (مبارك وساط، إدريس الملياني، محمد الواكرة).

* شاعران من العالم العربي: عبد المنعم رمضان (مصر)، ربيعة الجلطي (الجزائر)، فيما تعذر حضور الشاعر اللبناني بول شاوول نظرا لظروف الحرب التي شهدتها بيروت صيف هذه السنة...

* 8 شعراء من باقي العالم وهم: خوان خلمان (من الأرجنتين يقيم في المكسيك)- فيرونيكي دلاكورا (اليونان)- جون بيبيرفيرهكن (بلجيكا)- نونو جود يس (البرتغال)- دوناتيلا بيزوتي (إيطاليا)- مارك ستراند (الولايات المتحدة) متين فندقجي (تركيا) - فيما تعذر حضور الشاعر الإسباني لويس غاريسيا منطيرو.

وقد تضمن البرنامج:

* ثلاث أمسيات شعرية.

* معرض للشعر العالمي المترجم إلى العربية في المغرب والشعر المغربي المترجم إلى لغات العالم.

* ندوة فكرية في موضوع "الشاعر الآن.." ساهم فيها الشعراء المشاركون وأعضاء من بيت الشعر، فضلا عن الكاتب المغربي إدمون عمران المليح.

* قراءات للشعراء الفائزين بجائزة الديوان الأول لبيت الشعر: جمال الموساوي- كمال أخلاقي-لطيفة المسكيني- سعيد ياسف- عبد الإله الصالحي.

15. جائزة الأركانة العالمية للشعر:

برسم الدورة الثانية لجائزة الأركانة العالمية للشعر، منح بيت الشعر هذه الجائزة للشاعر محمد السرغيني، وذلك خلال احتفالية كبرى بمدينة فاس في 13 ماي 2005 بحضور شعراء وجامعيين مغاربة، وقد كان بيت الشعر شكل لجنة لهذا الغرض، عقدت عدة اجتماعات بكل من الدار البيضاء والرباط.

ومما جاء في حيثيات قرار اللجنة: (تقرر منح الجائزة للشاعر **محمد السرغيني** تقديرا لجهده في تحديث القصيدة المغربية على مدى نصف قرن من الزمان، ومساهمته في الارتقاء بها إلى مدارج الكونية مع تخصيب الخصوصية الإبداعية المغربية).

16. المعرض الدولي للنشر والكتاب بالدار البيضاء:

شارك بيت الشعر سنويا في الدورات: 12 / 11 / و13 للمعرض الدولي للكتاب الذي تنظمه وزارة الثقافة وذلك برواق ضم منشورات ومطبوعات البيت، وخاصة مجلة "البيت" التي حرص على إصدار عدد جديد منها خلال كل دورة، وكذا برمجة بعض اللقاءات والأنشطة الشعرية والفكرية، ويمكن هنا الإشارة إلى أبرزها:

الدورة العاشرة للمعرض الدولي للنشر والكتاب

* **السبت 14 فبراير 2004**: قراءات شعرية من ديوان الشاعر **بابلو نيرودا** بمشاركة: **جلال الحكماوي، إدريس الملياني وبوجمعة العوفي.**

* **الأحد 15 فبراير 2004**:

العاشرة صباحا: تقديم العدد رقم 7، من مجلة "البيت"، بنعيسى بوحمالة.

* **السبت 21 فبراير 2004 :**

الحادية عشرة مساء: تقديم كتاب "**في الشعر المغربي المعاصر**"، **عبد الرحمن طنكول.**

الدورة الحادية عشرة للمعرض الدولي للنشر والكتاب **10–20 فبراير 2005** بالدار البيضاء:

تنظيم ندوة في محور "**صورة الشعر الحديث في المغرب والعالم العربي**" بمشاركة المهدي أخريف، نور الدين الزويتني، عبد الرحمان طنكول.

الدورة الثانية عشر (فبراير 2006)

شارك بيت الشعر خلال هذه الدورة، كعادته كل سنة، برواق ضم أهم إصدارات ومنشورات البيت.

– تقديم العدد الجديد من المجلة: الأستاذ حسن حلمي.

الدورة الثالثة عشر (فبراير 2007)

* مائدة مستديرة: حوار الشعر المغربي مع العالم.

مسير المائدة: ذ. حسن حلمي

الشعراء: المهدي أخريف، جلال الحكماوي.

النقاد: بنعيسى بو حمالة، خالد بلقاسم – عبد الرحمان طنكول.

الساعة السادسة مساء: لقاء مع الشاعرين الفلسطينيين: **محمد حلمي ريشة ومراد السوداني .**

تسيير اللقاء: ذ. حسن حلمي.

17. المعرض الدولي للتربية والمهن بالدار البيضاء:

في إطار فعاليات المعرض الدولي للتربية والمهن المنظم من طرف وزارة التربية الوطنية والتعليم العالي وتكوين الأطر والبحث العلمي، قدمت بتعاون مع **بيت الشعر في المغرب** ندوة في موضوع: "**الشعر والتربية**" وذلك يوم السبت 19 ماي 2007 على الساعة الثالثة زوالا بفضاء المعرض الدولي للدار البيضاء.

شارك في هذه الندوة الأساتذة: يحيى بن الوليد؛ بنعيسى بوحمالة؛ خالد بلقاسم وأدارها الأستاذ عبد الرحمن طنكول رئيس بيت الشعر في المغرب.

18 . مجلة البيت :

أصدر بيت الشعر في المغرب خلال الفترة الممتدة من يونيو 2003 إلى غاية يونيو 2006 الأعداد التالية :

* العدد السادس / شتاء 2003 .
* العدد السابع / خريف 2003 .
* العدد الثامن / ربيع 2004 .
* العدد التاسع// شتاء 2006 .
* العدد العاشر / خريف 2006 .

كما أصدر بيت الشعر كتاب : "**ذاكرة حية**" الذي يؤرخ لمجمل أنشطة بيت الشعر خلال سنتي 2004–2006 . تميزت هذه المرحلة بالملتمس الذي تقدم به الأستاذ بنعيسى بوحمالة، رئيس هيئة تحرير مجلة البيت، الذي طلب إعفاءه من مهمة رئاسة تحرير المجلة، التي أُسندت للمترجم حسن حلمي، عضو الهيئة ابتداء من العدد 9 . على الهيئة المقبلة أن تعيد النظر في صيغة حضور المجلة وطنيا وعربيا، وتجديد عمل هيئة تحريرها، ورسم معالم واضحة لأدائها في المرحلة المقبلة . كما يتعين ضخ الروح من جديد في موقع "بيت الشعر" على الأنترنيت، الذي يلزم تجديده، وملاءمته مع التحولات السريعة التي يعرفها عالم الأنترنيت كونيا وجعله بوابة للتعرف على الشعراء المغاربة ومنجزهم الشعري .

19 . العلاقات الدولية :

* باقتراح من بيت الشعر، شارك الشاعران **المهدي أخريف ووفاء العمراني** في المهرجان العالمي للشعر ل Namur بالتعاون مع مندوبية Wallonie-Bruxelles(بلجيكا، **25 يونيو 2005**) .

* شارك كما سبقت الإشارة، وفد من بيت الشعر يضم الشعراء : **ثريا مجدولين؛ عبد السلام المساوي؛ أحمد هاشم الريسوني؛ محمد بوديك ومراد القادري** في الاحتفالية الخاصة باختيار مدينة حلب السورية كعاصمة للثقافة الإسلامية لسنة 2006 وذلك خلال الفترة الممتدة من **12 إلى 18 مارس 2006** .

20 . مواقف وبلاغات :

– **16 مارس** 2004، بلاغ للتضامن مع الشعب الإسباني، على إثر أحداث 11 مارس

2004، والمشاركة في الوقفة التضامنية مع فعاليات المجتمع المغربي، وذلك يوم 14 **مارس 2004** أمام قنصلية إسبانيا بالدار البيضاء.

– **30 مارس 2004**، بلاغ توضيحي للرد على المقالة الموقعة من طرف رشيد نيني بجريدة الصباح ليوم **25 مارس 2004**.

– **17 غشت 2006**، بلاغ تهنئة للشاعر المغربي **محمد بنيس**، إثر فوزه بجائزة كالوبزاتي بإيطاليا في دورتها الرابعة عن ديوانه: **"هبة الفراغ"**.

– **18 غشت 2006**، بلاغ تضامني مع الشعب اللبناني، إثر العدوان الصهيوني الذي استهدف الشعبين الفلسطيني واللبناني صيف السنة الفارطة.

21. اجتماعات الهيئة:

عقدت هيئة بيت الشعر، خلال المدة الفاصلة بين **يونيو 2003** و**يونيو 2006**، خمسة وعشرين اجتماعا لها، غالبيتها بمدينة الدار البيضاء، فيما انتظمت لقاءات أخرى لها بمدينة الرباط وفاس، وذلك على هامش بعض اللقاءات الشعرية أو النقدية التي عرفتها هاتان المدينتان.

ويعزى الارتفاع في عدد اجتماعات هيئة بيت الشعر إلى كونها البنية التنظيمية الوحيدة التي كانت تعمل بشكل مستمر، في غياب تفعيل أداء اللجن الوظيفية الأخرى.

22. العلاقات مع الهيئات والجمعيات:

سعت هيئة بيت الشعر، على امتداد هذه الفترة، إلى تعزيز علاقاتها بالهيئات والمؤسسات والجمعيات العلمية والثقافية، ومواصلة التعاون معها احتفاء بالشعر، وخاصة بمناسبة اليوم العالمي للشعر، الذي دأبنا خلاله على تمكين كافة الهيئات والجمعيات بالمدن والقرى بكل ما تحتاجه من مطبوعات ومنشورات وكلمات وملصقات، ومساعدتها في البرمجة حتى تمر تظاهرة يوم **21 مارس** ضمن الأجواء التي تليق بها.

نتوجه بالشكر والتقدير لكل من:

– اتحاد كتاب المغرب.

– جامعة محمد الخامس بالرباط.

– جامعة سيدي محمد بن عبد الله بفاس.

– الأكاديمية الجهوية للتربية والتكوين لجهة فاس بولمان، ولجهة سوس ماسة درعة، ولجهة الرباط سلا زمور زعير.

– جمعية الشعلة للتربية والثقافة.

– مركز طارق بن زياد للأبحاث والدراسات.

– جمعية سلا المستقبل.

– جمعية AMEJ.

– جمعية أصدقاء لوركا بتطوان.

– منتدى إبداع وحوار.

– جمعية أسيف لحماية التراث بأسفي.

– جمعية الامتداد الثقافي بالقصر الكبير.

– جامعة الأخوين بإفران.

– مدرسة الملك فهد للترجمة بطنجة...

هذا، بالإضافة إلى العشرات من المؤسسات التعليمية الابتدائية والإعدادية والثانوية وجمعيات الآباء التي صار الاحتفال معها بيوم **21 مارس** تقليدا شعريا سنويا.

شكر وتقدير:

لا يسعنا في نهاية هذا التقرير الذي أبرزنا فيه أهم المبادرات والأنشطة التي انخرط فيها بيت الشعر في المغرب وأنجزها منذ آخر جمع عام إلى اليوم، إلا أن نتقدم بالشكر الجزيل، والامتنان الوافر لكل من ساهم ماديا أو معنويا في إنجاح فقرات برامج البيت، وتوفير سبل تحققها وإشعاعها.

ونخص بالذكر في المقام الأول الأستاذ الشاعر محمد الأشعري، وزير الثقافة، وعضو هيئة بيت الشعر، الذي لم يذخر جهدا كي يستمر بيت الشعر في القيام بالأدوار التي أنطناها به جميعا، وكذا الأستاذ حبيب المالكي وزير التربية الوطنية والتعليم العالي وتكوين الأطر والبحث العلمي، والأستاذ محمد بنعيسى وزير الشؤون الخارجية والتعاون، ومجلس مدينة الدار البيضاء، ومجلس مدينة فاس وجامعة سيدي محمد بن عبد الله بفاس، وجامعة الحسن II بعين الشق الدار البيضاء وكافة الإعلاميين المغاربة الذين واكبوا أنشطة البيت من خلال التغطيات والحوارات والاستطلاعات التي أنجزوها لفائدة

المنابر الإعلامية العاملين بها من صحافة مكتوبة، وتلفزة وإذاعة...

كما لا تفوتنا الفرصة للتوجه بالشكر إلى كافة أعضاء البيت من شعراء ونقاد وفنانين على استمراريتهم في العطاء الشعري والفني، وتجاوبهم مع كافة الدعوات الموجهة إليهم لحضور وتنشيط لقاءات بيت الشعر في المغرب.

كما نشكر جنود الظل الذين عملوا إلى جانب هذا المكتب: الأخت سهام دحو وقبلها الأخت زينب عباضلة، والأخ محمد المزوزي وكافة أطر وأعوان المديرية الجهوية لوزارة الثقافة بمدينة الدار البيضاء.

ورقة مقدمة في المؤتمر الرابع
1 يوليوز 2007

لقد دأب بيت الشعر في المغرب، منذ إحداثه، على ترسيخ ثقافة شعرية جديدة تنتصر لقيم الحداثة، وتتغذى بالرغبة القوية في اقتحام عوالم الآتي. وباختياره لهذا النهج، أراد ربط الحاضر بالماضي من خلال تبنيه لشجرة أنساب تتشكل فروعها وأغصانها من شعراء رفضوا خطاب المطلق وبلاغة الصناعة المزيفة وإطلاق العنان للغة الضجيج الحافلة بالآمال الواهية. وخلافاً لهؤلاء، لا يدعي بيت الشعر في المغرب امتلاك حقيقة مّا يريد التعبير عنها ونشرها كي يحتضنها الجميع. إن موقفه من العالم هو موقف الحائر المندهش، المتسائل القلق الذي يحاور الزمن دون أن يردخ لمنعرجاته المربكة، والموت دون الاستسلام لمكره وكبريائه، والخلاء دون الإقرار بمنافيه، والحياة من غير الحنين لأوجاعها..

ففي كل الملتقيات التي تربطه بالجمهور، ظل وسيظل بيت الشعر في المغرب وفيا لنداء الشعر المنبعث من أعماق الوجد والوجود، غير آبه بما يعترض طريقه في استجابته لهذا النداء. إن هذا ما يفسر لغز نجاحه، بحيث استطاع أن يجمع من حوله فنانين ونقادا ومبدعين وقراء يعشقون، بدفء حار، لغة الاختلاف المنصتة لنبض المجتمع والمحترقة بجمرته. فلا عجب أن يأخذ الشعر في متن أهل البيت ومنجزه شكلا يستعصي تفكيكه من دون تفاعل حقيقي مع القصيدة. قصيدة لا يستقيم النظر إليها إلا خارج

ثنائية الخير والشر، والمحمود والمنبوذ. وإذا كنا ما زلنا نفتقد للمسافة التي تسمح بتقييم هذا الشعر، فمن الممكن القول إن التجربة التي يؤسسها تجربة غنية ببياضاتها وعتماتها وبما تكسره من قيود وتحطمه من طابوهات. ومما زادها ثراء انفتاحها على مختلف الحساسيات الشعرية الوطنية والدولية من خلال المهرجان العالمي للشعر والدورات الأكاديمية وكذا مختلف الأنشطة التي ينظمها في دورات منتظمة.

ومع ذلك، من حقنا اليوم أن نتساءل حول ما حققه البيت في مجال هذه الأنشطة. هل تمكّن من التقدم بمشروعه نحو الآفاق المنتظرة؟ إلى أي مدى ساهم بيتنا في تغيير وجه الثقافة المغربية؟ ما هي المعوقات التي حالت دون بلوغه أهدافه؟ لن نتقدم بأي عذر على ما حصل من هفوات، مما يعني أن البيت لا يتهرب من مسؤولياته، مادام أعضاؤه يؤمنون بجدلية المد والجزر والسمو والهجرة إلى الأراضي السفلى. فعلى امتداد الأربع سنوات الأخيرة، لم يذخر البيت جهدا في مواصلة مشروعه على واجهات عديدة، كان الشعر حاضرا فيها بإشراقاته وأسراره، ترجما لأشواق الراهن، مفجرا رهانات المستقبل وإشكالاته. حقا لم يرقَ هذا الحضور إلى التراكم المطلوب. لكن تأثيره النوعي إن لم يكن يشفي غليل الجنون والحلم، فلقد تجاوز إكراهات عديدة وعانق كثيرا من الانتظارات، سواء على مستوى السؤال النقدي أو على مستوى اللقاء بالجمهور والحوار معه.

قد وقّع بيت الشعر في المغرب، منذ إحداثه، اختيارات قاسية بما فيها اختياره لهيكلة تنظيمية ذات طابع أكاديمي محددة الأعضاء وفق مسطرة صارمة، بحيث أن عدد الأعضاء لا ينبغي أن يتجاوز 65 وأن لا يتم تعويض أي واحد منهم إلا في حالة وفاة عضو من الأعضاء أو استقالته. وهذا بالتأكيد ما يعتبر غير مألوف داخل الجمعيات الوطنية التي تخضع لتنظيم مغاير. لكن ما يلزم توضيحه هو أن البيت لا يتغيا، من خلال تنظيمه المتفرد، الانغلاق على الذات أو الإقصاء، بل الارتقاء بالإبداع الشعري إلى ما يطمح إليه من سمو خارج أشكال المبتذل. وخير دليل على ذلك انفتاحه على مختلف الفاعلين في الحقل الثقافي المغربي وإشراكهم في دينامية الأحداث التي تطبع برنامجه السنوي، جاعلا من البيت فضاء رحبا للتلاقي من غير أيّ حسابات ظرفية أو استراتيجية، لكن مع العمل بمبدأ الابتعاد عن الرداءة، بغض الطرف عنها وعدم الدخول معها في أيّ لعبة أو مساومة أو رهان.

وعلى صعيد آخر، فقد اختار بيت الشعر، عندما يصاب بفجع فقدان أحد أعضائه، أن لا يصدر أي بلاغ أو تعزية. وهذا أيضا اختيار قاسٍ لما قد يثيره من حرج

وأسئلة مقلقة. لكن بيت الشعر في المغرب مع انحنائه خشوعا وإجلالا لروح شهداء القصيدة وعشاقها، لا يعتبرهم من الأموات. فالشاعر لا يموت لكونه على استمرار في علاقة حميمة مع اللامرئي، يطل من خلاله على الواقع ومن خلال هذا الأخير على مواطن الضوء والعتمة والظل ليستقرأها بعينين مفتوحتين على العدم والوجود، على الحضور والغياب، محاولا بذلك منح الإنسان حياة أجمل وأسعد من تلك التي يحاول أن تمنحه إياه الأخلاق والتيولوجيا. فطوبى للإنسان بوجود الشعر والشعراء. فلولاهم لما عرف طريقا لمواجهة القدر، خاصة حينما يلبس لباس المصيبة والصدمة وحينما يسلك مسلك الغدر والمباغتة. فطوبى للإنسان مرة أخرى بوجود الشعر والشعراء.

إن هذا الطرح يلزم بيت الشعر بالاستمرار في نهجه، مدعما لقيم الإبداع المرح ومصرا على ترجمتها وتجسيدها على أرض الواقع حتى لا يتوارى المجتمع وتنهار ركائزه، لأننا نعتقد في البيت أن الإبداع هو الأساس الحقيقي الذي تنبني عليه حضارة الشعوب. وبالتالي فالمطلوب من المكتب الجديد الذي سينبثق عن هذا المؤتمر، العمل على توطيد هذه الثقافة والدفع بها نحو خيارات رائدة ستغير لا محالة وجه المغرب.

المكتب الجديد

انتهى الجمع العام العادي بانتخاب مكتب مسير جديد. عقد أعضاؤه لقاءً، وزعوا فيه المهام بينهم على النحو التالي:

حسن نجمي: رئيسا للبيت.

رشيد المومني: نائباً للرئيس.

نجيب خداري: نائبا للرئيس.

عزيز أزغاي: كاتبا عاما.

نبيل منصر: نائبا للكاتب العام.

مراد القادري: أميناً للمال.

لطيفة المسكيني: نائبة الأمين.

خالد بلقاسم: مستشارا منسقا للمجلة والمطبوعات.

يوسف ناوري: مستشارا منسقا للأنشطة الشعرية والثقافية.
الرداد شراطي: مستشارا منسقا للعلاقات الخارجية.
محمد بوجبيري: مستشارا منسقا للإعلام والاتصال.

كلمة بيت الشعر
في رحيل الشاعر العراقي سركون بولص

"أقصى ما يمكن أن يحدث هو الواقع" يقول سركون بولص. وهو المعنى الذي تجسّد بفداحة فقدان الشعر لهذا المبدع الكبير. بموته نلمس الأقصى في تجلّيه الصامت. تحقُّق الأقصى في الصمت وعبرَهُ يُربك الكلام ويجعل المعنى مؤجَّلا باستمرار. فعندما يمتد الصمت إلى الشعر عبر الموت تكون اللغة في حداد.

لا يتعارض الصمت مع الشعر بل يتآلفان، لأن بينهما أخوة تولدت من انشغال خاصّ على اللغة، يجعل الصمت يتحقق في الشعر وبه، كما يجعل الشعر مضمِرا لصمته وأسراره. ولكن عندما يبلغ الصمت أقصاه ويختفي من كان يقود الصمت إلى فتنة الشعر تفقد اللغة شيئا ما. شيء خاص، يرتبط بالسري لدى الفقيد. ولعل هذا ما يجعل موت الشاعر يحتفظ بما يفصله عن موت من يسميهم هرقليط بالأغلبية Les nombreux، أي العامة بلغة الصوفية. موت الشاعر لا يعني ذويه وأصدقاءه فحسب، بل يعني الشعر، أي الوجود عند من خبروا خطورة الشعر، لأن هذا الموت يمتد إلى اللغة والمعنى والأسرار.

قال سركون في إحدى قصائده:

المجهول لن يستضاف

أما الخسارة، فَضَيِّفها ولكن لا تُقِمْ لها وليمة.

استضافةُ المجهول مؤجَّلة، غيرُ مكتملة، منذورة إلى تملص متجدد. إنها شريعة الشعر. غير أن استضافة الخسارات هي ما يتيحه الشعر. استضافةٌ نقديةٌ كما يوصينا الشاعر سركون بولص، تتطلب وعيا لإقامة مسافة مع هذه الخسارة. ولعل كل ما نملكه الآن هو أن نستضيف الخسارة التي شهدها الشعر العربي والعالمي بفقدان المبدع سركون

بولص، وأن نقرأ المستقبل في شعره، لئلا يمتد الماضي إليه. قراءة المستقبل في الشعر تعني فتحه على قراءات مشرعة، لا بدافع إقامة وليمة للموت، ذلك ما حذر منه سركون، ولكن بدافع الشعر بمعناه الوجودي الباذخ.

الاستضافة، لا الوليمة، هي ما يجعل الذاكرة متوغِّلة في المستقبل لا في الماضي، لتبقى الذاكرة مفتوحة، بما يضمن لها أن تكون نسيانا فعّالا كما يعلّمنا نيتشه. فكأن سركون يخاطبنا في هذه الخسارة لما قال في قصيدته "جسد قريب":

يجب الإبقاء على الذاكرة بأبوابها المفتوحة على البحر.

شعر سركون بولص كتابة مفتوحة على حوار لغات خبرها من إقامته بأمريكا وأثينا وألمانيا. إقامةُ عارفٍ هيأ لغته العربية لتستقبل لغات أخرى برؤية حداثية تثق في المستقبل وتعي دور المقاومة التي يتيحها الشعر في مواجهة السلطة بمعناها المتعدد.

يقول سركون:

إذا كان فَمُكَ يعرفُ كلمة
الطاعة، خيرٌ له أن يبقى
مُغلقاً كالقبر
فَرحٌ مجنونٌ لا ينصاعُ لأية سُلطة. فرحُ البَنّاء بمرأى الحجارة.

هذا الفرح المجنون، نتابعه في: "**الوصول إلى مدينة أين**" 1985، و"**الحياة قرب الأكروبول**" 1988، و"**الأول والتالي**" 1992، و"**حامل الفانوس في ليل الذئاب**" 1996، و"**إذا كنت نائما في مركب نوح**" 1998، وأعمال أخرى. إنه الفرح الذي سيجعل دوما من الشاعر سركون بولص صديقا لبيت الشعر في المغرب وأحد أعضائه الرمزيين.

كلمة بيت الشعر في رحيل الشاعر المغربي علي الحداني

بغياب الشاعر علي الحداني، تنعي القصيدة المغربية أحد وجوهها المتألقة، التي صنعت لنا لحظات إنسانية غامرة بالفرح والسعادة، سنظل نترنَّمُ بها كلما لهجنا بقصائده التي ضَخَّ فيها أحاسيسه الرفيعة والعميقة، مؤكداً دينامية دارجتنا المغربية

وعبقريتها، ونجاحها في صوغ رؤية شعرية للذات وللوجود.

على يديه، تعمقت لغة الأم، واكتسبت شعريةً مرهفة أخاذة، تجاوبت معها كافة الشرائح والأعمار والأذواق.

علي الحداني شاعر الدارجة الكبير، لم يكن "كاتب كلمات"، بل كان شاعرا كبيراً، اختار بوعي وبإدراك أن يمنح للأغنية المغربية شفافية شعرية وجمالية تسمو بها إلى أعالي الروح وقرار الوجدان.

إن بيت الشعر في المغرب، إذ ينعي شاعراً كبيراً استطاع بلساننا أن يرصد تحولات المشاعر الإنسانية وعلاقة الذات بالزمن والوجود، يؤكد استعداده الإسهام إلى جانب هيئات ثقافية وفنية أخرى في كل ما يجعل حضور علي الحداني ممتداً في الزمن، الحاضر والمستقبل، عبر جمع أعماله الشعرية وإصدارها، حتى يتاح لقرائه وعشاق قصائده، التي أثرت المتن الغنائي المغربي، الاطلاع على تجربة متميزة في الشعر والحياة.

جائزة أونكاريتي للشعر

يعتزم بيت الشعر في المغرب بتعاون مع المعهد الثقافي الإيطالي إحداث جائزة للشعر تحمل اسم الشاعر الإيطالي الكبير جوسيبي أونكاريتي، تقديرا لمكانته الإبداعية في تاريخ الشعر العالمي، وترسيخا للقيم الإنسانية التي جسدتها كتابته.

الاحتفاء بأونكاريتي ليس جديدا في الثقافة العربية. فقد سبق للغة العربية أن استقبلته انطلاقا من الترجمات التي أُنجزت لشعره. تتويج هذا الاحتفاء بجائزة تحمل اسمه رهان على الحوار الذي يرسيه شعره بصمت بين ثقافات متباينة. فقد آلف هذا الشعر بين الشرق والغرب. ذلك أن العقدين ونصف تقريبا اللذين قضاهما أونكاريتي في مصر تركا أثرا مشرقيا في تكوينه قبل أن تتعدد، منذ سفره إلى باريس، روافد هذا التكوين، الذي متح من منابع غربية كشعر مالارمي وفكر نيتشه وغيرهما. أثرُ الحوار بين المشرق والمغرب، في المنجز الكتابي لأونكاريتي، بلا حدود. وبهذا الأثر تنضوي فكرة إحداث جائزة للشعر باسمه.

تنهض هذه الجائزة على قانون تنظيمي يصاغ بتعاون مع الجهة الداعمة، أي المعهد

الثقافي الإيطالي. وتحدد هذه الجائزة في شهادة تقديرية تحمل في جزء منها صورة الشاعر أونكاريتي، كما تُحدَّد في قيمة نقدية رمزية يتكفل بها المعهد. وتقدم، كل سنتين، لشاعر مغربي يمثل القيم الجمالية والثقافية التي جسدتها كتابة أونكاريتي. ويُعهد البث فيها للجنة تحكيم مشتركة، تضم في عضويتها ممثلين لبيت الشعر في المغرب وممثل للمعهد الثقافي الإيطالي. ويتعهد بيت الشعر بترجمة العمل الفائز بالجائزة إلى اللغة الإيطالية، مع التنصيص في طبعه على أنه من منشورات جائزة أونكاريتي للشعر.

ينحدر جوسيبي أونكاريتي من عائلة فلاّحة هاجرت في القرن 19 إلى مصر، بحثا عن العمل. ولد عام 1888 بالإسكندرية المصرية. والتحق عام 1897 بمعهد دون بوسكو حيث كان أبناء الجالية الإيطالية يتلقون تعليمهم. وهو المعهد الذي درس فيه قبله الشاعر الإيطالي الكبير مارينيتي Marinetti. انتقل عام 1904 إلى المدرسة السويسرية جاكوت Ecole Jacot Suisse، وفيها تعرف، عبر معلميه، على الشاعر بودلير وعلى الشاعر مالارمي الذي تركت أفكاره وكتاباته أثرا حاسما على اختيارات أونكاريتي الشعرية فيما بعد.

كما قرأ لنيتشه وتأثر بأعماله. انضم عام 1908 إلى مجموعة من المثقفين، الذين تحلقوا حول الكاتب الإيطالي إنريكو بيا Enrico Pea وكانوا يلتقون بشكل دوري في بيته. وجمعته به صداقة قوية استمرت حتى بعد عودتهما إلى إيطاليا.

غادر أونكاريتي مصر عام 1912 متجها إلى فرنسا لإكمال دراسته وتحصيل شهادة في القانون الدولي، غير أنه لم يكمل دراسته في القانون واهتم بمحاضرات برجسون في الفلسفة وبمحاضرات مفكرين آخرين في السوربون. أتاحت له باريس علاقات ثقافية رفيعة، وفيها جمعته صداقة عميقة مع الشاعر أبو للينير.

انتقل عام 1914 إلى إيطاليا للحصول على شهادة جامعية، واجتاز بنجاح امتحانا في تورينو، حصل بعده على شهادة الأهلية لتعليم اللغة الفرنسية في المدارس الحكومية الإيطالية.

أصدر عام 1916، في مدينة أودين Udine، ديوانه الأول "**الميناء المدفون**". في 1919 نشر ديوانا صغيرا بعنوان "**الحرب**" ضم بعض القصائد التي كتبها أونكاريتي بالفرنسية عن تجربته كجندي لما التحق بالخدمة العسكرية.

قرر العيش في روما التي انتقل إليها عام 1921، واتخذ مسكنه في ضاحية مارينو

التي تقع على أحد التلال القريبة من العاصمة. حصل عام 1932 على الجائزة الشعرية "**قائد الجندول**" التي تمنحها مدينة البندقية. وهي أول اعتراف إيطالي بقيمته الشعرية.

فقدَ ابنه انطونينو، وهو في التاسعة من عمره، نتيجة خطأ طبي، عام 1932. واجتاز، إثر ذلك، تجربة ألم قاسية كانت خلفية ديوانه "**الألم**".

توفي بميلانو عام 1970.

كلمة البيت بمناسبة فوز الشاعر محمد بنيس والناقد عبد الفتاح كيليطو بجائزة العويس

علمنا في بيت الشعر في المغرب خبر فوز الشاعر الكبير محمد بنيس والناقد المتميز عبد الفتاح كيليطو بجائزة سلطان بن علي العويس الثقافية في دورتها العاشرة على التوالي في صنف الشعر والدراسات النقدية.

وإن بيت الشعر في المغرب، إذ يعتز بهذه الالتفاتة الرمزية الرفيعة، التي تعد اعترافا حقيقيا بالإسهام النوعي و الجدي الذي قدمه الأستاذ محمد بنيس، الشاعر المقتدر والناقد الذي أثرى الممارسة النظرية والشعرية العربية الحديثة عبر مراكمة كتابات تتميز بالحيوية والعمق، وعبد الفتاح كيليطو ذو الإسهام النظري والنقدي المتسم بالذكاء والخلق، الذي استطاع عبره إضاءة جوانب من تراثنا ومتخيلنا النقدي العربي.

إن بيت الشعر في المغرب، إذ يهنئ الصديقين المبدعين محمد بنيس وعبد الفتاح كيليطو على هذه الحظوة الرمزية التي تشرف الثقافة المغربية الحديثة، يعتبر أن الجائزة وهي تشرف وتتشرف باسمين مغربيين كبيرين، تعطي إشارة إلى التوجه العربي المنفتح الذي يربط مشرق العالم العربي بمغربه.

جائزة بيت الشعر في المغرب للديوان الأول برسم سنة 2007

منح بيت الشعر في المغرب جائزة الديوان الأول للشاعر سعيد الباز.

وقد اجتمعت في هذا الإطار لجنة تضم نجيب خداري رئيسا، محمود عبد الغني، سعيد الحنصالي، نبيل منصر وخالد بلقاسم أعضاء.

وبعد المداولات التي تناولت المجاميع الشعرية الصادرة سنة 2007، قررت اللجنة منح الجائزة للشاعر سعيد الباز عن ديوانه: "**ضجر الموتى**" الصادر عن وزارة الثقافة، ضمن سلسلة الكتاب الأول.

وقد بررت اللجنة اختيارها بما يطبع المجموعة الفائزة من وعي شعري بالبناء وملامسة اليومي وفتحه على أبعاد رؤيوية تستند إلى اشتغال جاد ومتأن.

والشاعر سعيد الباز من مواليد سنة 1960 بمدينة الدار البيضاء، حاصل على دلبوم المدرسة العليا للأساتذة بمرتيل. يعمل أستاذا للتعليم الثانوي التأهيلي بمدينة أكادير.

وقد تمّ تسليم الجائزة للشاعر سعيد الباز خلال الأمسية الشعرية الكبرى التي نظمها بيت الشعر احتفاء باليوم العالمي للشعر في 21 مارس 2008 بمدينة بني ملال بالتعاون مع وزارة الثقافة وولاية جهة بني ملال. شارك في الأمسية مجموعة من الشعراء المغاربة والأجانب.

أمسيتان شعريتان

احتفاء بالتجربة الشعرية المغربية، نظم بيت الشعر أمسيتين شعريتين:

1. أمسية الشاعر المغربي عبد اللطيف اللعبي، وقد نُظمت بفضاء المكتبة الوطنية بالرباط يوم 05 ماي 2008. شارك فيها: حسن نجمي وعبد الرحمان طنكول.

2. أمسية الشاعر المغربي محمد الأشعري. وقد نظمت بقصر المؤتمرات بمدينة فاس يوم 30 ماي 2008. شارك فيها المهدي أخريف، وخالد بلقاسم، وقدم لها عبد الرحمان طنكول.

الشاعر العربي الكبير محمود درويش يفوز بجائزة الأركانة العالمية للشعر

اجتمعت بمدينة فاس لجنة تحكيم جائزة الأركانة العالمية للشعر التي يمنحها بيت الشعر في المغرب، برئاسة الشاعر محمد الأشعري، وعضوية الشعراء المهدي أخريف، رشيد المومني، حسن نجمي، والناقدين عبد الرحمان طنكول وخالد بلقاسم، وقررت بالإجماع منح الجائزة في دورتها الثالثة للشاعر العربي الكبير محمود درويش.

كان مرتقباً أن يتمّ تسليم درع الجائزة في حفل ينظم بالرباط يوم 24 أكتوبر 2008 تعقبه قراءات شعرية للشاعر الكبير محمود درويش بمسرح محمد الخامس.

جدير بالذكر أن جائزة الأركانة العالمية للشعر، التي تمنح هذه السنة بدعم من صندوق الإيداع والتدبير، سبق أن فاز بها كل من الشاعر الصيني بي ضاو (2002)، والشاعر المغربي محمد السرغيني (2004).

يرجع اختيار بيت الشعر في المغرب لشجرة الأركانة رمزا لجائزته الشعرية العالمية، لكونها لا تنبت إلا في المغرب، وتحديدا جنوبه، بين الأطلس الكبير وحوض ماسة. وجائزة الأركانة العالمية للشعر هي جائزة للصداقة الشعرية، يقدمها بيت الشعراء المغاربة لشاعر يتميز بتجربة في الحقل الشعري الإنساني، ويدافع عن قيم الاختلاف والحرية والسلم.

جاء في حيثيات تقرير لجنة التحكيم أن:

الشاعر محمود درويش أرسى لتجربته الإبداعية وضعا اعتباريا خاصا، في المشهد الشعري العربي والعالمي، بما جعل منها لحظة مضيئة في تاريخ الشعر الإنساني. في هذه التجربة، خطت قصيدته كونيتها وهي تنصت لقيم الحب والحرية والحق في الحياة، من غير أن تتنكر لدمها الخاص. إنصات اكتسى ملمحه الشخصي من وعي الاستضافة المتفردة التي يهيؤها الشعر لهذه القيم، دون أن ينسى جوهره وسرّه. من نُبل هذه الاستضافة ووعورتها، جماليا، رسخ الشاعر محمود درويش، ولايزال، القيم الخالدة، مؤكدا، في منجزه الكتابي وعبره، أن المادة الرئيسة لهذا الترسيخ لغةٌ لا تتنازل عن جماليتها وبهائها واستنباط الجوهري فيها، الذي به تنفتح على الجوهري في الوجود ذاته. وهذا الوعي الجمالي هو ما جعل الحلم

بالمكان، في شعره، غير منفصل عن إرساء لغة تحتفي بمجهولها وتنشد أسراره.

انطوت تجربة الشاعر محمود درويش على أزمنة ثقافية متباينة. ولم تكن هذه الأزمنة تضمر معرفة عميقة بالشعر وجغرافياته وحسب، وإنما كانت تضمر، أيضا، وعيا حيويا بأن الشعر منذور للتحول والإبدال والتجدد، بما يجعله مُشرعا دوما على المستقبل. ذلك ما تشهد عليه الإبدالات الشعرية في تجربة محمود درويش، بندوبها الممتدة لما يقارب نصف قرن.

لم يكف محمود درويش، منذ أن وعى أن الشعر مصيري، عن البحث عن القصيدة في الألم والفرح، في الحياة والموت، في الورد والشوك، في الكلي والجزئي، من غير أن يفرّط في شهوة الإيقاع، أي في الماء السرّي للقصيدة.

وفاءُ الشاعر محمود درويش للبحث عن الشعر ظل يوازيه حرص على خلخلة الحجب التي تولدت، في مرحلة معينة، عن قراءة اطمأنت للخارج في مقاربة شعره، ناسية الرهان الجمالي الذي ينهض به الداخل. بهذا الوفاء كما بهذا الحرص أمَّنَ محمود درويش لقصائده أن تنأى، باستمرار، عن نفسها، مستندا في ذلك إلى معرفة بالشعر وإلى قدرة مذهلة على الارتقاء بالقضايا، التي تفاعل معها، إلى أعالي الكلام، تحصينا للشعر. إن هذه الأعالي هي الوجه العميق للمقاومة، التي لا تنفصل في تجربته، عن الجمالي.

إقامة الإنساني، بألمه وحلمه ومفارقاته، في أعالي الكلام، مكّنت الشاعر محمود درويش من الكشف عن تجذر اللغة وشموخها في مجابهة الاقتلاع بمختلف وجوهه؛ الاقتلاع من المكان ومن التاريخ ومن الوجود. مع الشاعر محمود درويش، نستوعب ممكن اللغة الشعرية وخطورتها. ممكن الانغراس في الأرض، ساريا في الصورة والإيقاع والجمالية المنسابة في مفاصل القصيدة. جمالية على عتباتها تتعرّى مظاهر التوحش والدمار والقتل التي يتصدى لها شعر محمود درويش بأسراره الخاصة.

الشاعر محمود درويش من مواليد قرية البروة بفلسطين سنة 1941.

صدرت له عدة مجاميع شعرية، من بينها:

أوراق الزيتون – العصافير تموت في الجليل – أعراس – مديح الظل العالي – حصار لمدائح البحر – ورد أقل – أحدى عشرة كوكبا – لماذا تركت الحصان وحيدا – سرير الغريبة، جدارية –لا تعتذر عما فعلت – كزهر اللوز أو أبعد.

رئيس سابق لرابطة الكتاب والصحافيين الفلسطينيين.

أسس مجلة الكرمل.

حصل محمود درويش على عدة جوائز، من بينها :

جائزة لوتس – درع الثورة الفلسطينية – جائزة الأمير كلاوس – جائزة العويس الثقافية – جائزة فولدن ريت العالمية – جائزة الإكليل الذهبي.

نعي بيت الشعر في المغرب
رحيل الشاعر الشاعر الكبير محمود درويش

ينعي بيت الشعر في المغرب رحيل الشاعر الكبير محمود درويش، ويعرب عن عميق الألم الذي خلفه هذا الرحيل، لا في نفوس محبيه وأصدقائه وقرائه وحسب، وإنما في روح الشعر ذاته، إذ يحق اليوم للشعر أن يكون في حداد بعد فقدان أحد الساهرين على أسراره ورؤاه.

نذر الشاعر الراحل محمود درويش حياته بكاملها لنُبل الكلمة، ولإيقاعها المتوغل في قديم الثقافات والأساطير، استشرافا لحلم الإنسانية في التعايش والتسامح والمحبة، وعيا منه بما يختزنه الشعر من طاقة على التغيير انطلاقا من مواقع خبيئة وباطنية.

في مسار كتابي يمتد أكثر من نصف قرن، ظل الشاعر محمود درويش وفيا لما يتطلبه الشعر من نفاذ إلى أقاصي الكلام وأعاليه، التي هي، في آن، أقاصي الإنسان. كما ظل وفيا لما يتطلبه هذا النفاذ من معرفة وجرأة وشجاعة. ولم يكن الجمالي في ما كتبه إلا الوجه الأسمى للإنساني.

في شعره، شهد التحديث مسلكا خاصا هو عينه ما ميز رؤية محمود درويش للإبداع والذات والآخر والوجود. تحديث يصل ارتقاء اللغة إلى الأعالي بحق الإنسان في الحب و الحلم و بحريته في مكان يسعد بالتعايش والسلم. وفي هذا التحديث، كانت العربية، التي بها شيد درويش عوالمه الإبداعية، تنتسب إلى زمنها وتنتسب إلى ثقافة الحوار واستضافة الآخر.

عَبْرَ القضية الفلسطينية التي توغل شعر درويش بمعانيها بعيدا، كان هذا الشعر ينفذ إلى الإنساني والكوني. وفي هذا النفاذ نزل الشاعر عميقا إلى معنى الحياة كما إلى معنى الموت، وتقوى هذا النزول بانفتاح قلب درويش على بياض الموت وملامسته عن قرب. ملامسةٌ خص تجربتها بجدارية كتبها لنفسه شعرا بعد عودته من إقامة برزخية بين الحياة والموت. بعد الجدارية، عاد الموت بقوة في العمل الموسوم «**في حضرة الغياب**». إن الألفة التي أقامها درويش بين الشعر والموت هي ما يقهر الغياب ويجعله حضرة، أي حضورا متجذرا. لذلك ستظل قصائده شاهدة لا على الممانعة والمقاومة جماليا فحسب وإنما على الحلم أيضا بقهر الموت.

لكم كانت فرحة شاعرنا الفقيد كبيرة لما أخبره بيت الشعر في المغرب، نهاية شهر مايو الماضي بفوزه بجائزة الأركانة العالمية للشعر في دورتها الثالثة، ولم يتردد في تأكيد حضوره لتسلمها يوم الجمعة 24 أكتوبر 2008. غير أن للموت موعدَه الخاص.

برحيل الشاعر محمود درويش، يفقد الشعر أحد حماته ويفقد الشعراء والأدباء المغاربة صديقا كبيرا، أنصت لنبض الثقافة المغربية، وظل وفيا لندائها في اللقاءات الحميمة التي جمعته بجمهوره المغربي. نداء لن ينقطع بالموت، وإنما سيتجدد بالسفر في الشعاب التي حفرها شعره للكلمة والمعنى والذات.

أربعينية الشاعر العربي الكبير
محمود درويش... ذاكرة مغربية

نظم بيت الشعر في المغرب والمديرية الجهوية للثقافة بجهة بني ملال أربعينية الشاعر الكبير محمود درويش، وذلك يوم السبت 20 شتنبر 2008 بمدينة بني ملال.

شارك في هذه الأربعينية إلى جانب ثلة من شعراء المغرب، فنانون ومسرحيون وإعلاميون. وتوزعت أنشطتها على النحو التالي:

– افتتاح معرض تشكيلي للفنان عبد الله لغزار: محمود درويش، ليلة في حضرة الغياب.

– حفل شعري وفني، عرف إلقاء كلمة بيت الشعر، وكلمة السيد سفير دولة فلسطين، وقراءات شعرية من ديوان الشاعر محمود درويش.

كلمة بيت الشعر في أربعينية الشاعر محمود درويش

إن رحيل الشاعر العربي الكبير محمود درويش جرح غائر في جسد الشعر الحديث. فدرويش صوت متفرد، في المشهد الشعري، بما وشم به القصيدة من ملمح خاصّ ومن إيقاع يحيل على هذا الشاعر دون غيره. ذلك ماجعل منه واحدا من الأسماء الأساسية في تأثيث اختلاف هذا المشهد.

مع درويش، توغلت اللغة في آفاق المجاز، وحفر الإيقاع مسالكه نحو حلم عصي، بما هيأ الشعر للاحتفاء بغنائية باذخة. مع درويش، أيضا، عثرت القصيدة على ما يقلص بين النثر والشعر، كما عثرت على السلالات الأسطورية الرافدة لعمق البناء الجمالي وبناء المعنى في آن. واعتمادا على هذا المنجز، أصبح الاسم الشخصي للشاعر منحوتا بما تحقق في الشعر، ما دامت ملامح الاسم مرسومة في عناصر القصيدة لا خارجها، أي أن درويش بنى نصا يحمل دمه وألمه وقلقه بلغة موشومة بإمضائه الشخصي. إمضاء ممهور بأسرار صاحبه.

إن غور الجرح الذي خلّفه رحيل الشاعر مفجع للقصيدة فيما هو خليق، لاشك في ذلك، بالغصّة التي أصابت الإيقاع وبالبحة التي امتدت إلى دفق الإنشاد. ولكن نهر الشعر، الذي أسهم درويش إلى جانب شعراء آخرين من قدماء وحديثين، لا يمكن أن يصون مجراه وتجدُّد مائه إلا بالثقة في المستقبل الشعري. واستنادا إلى ذلك، علينا ألا نقيم في موت الشاعر بعد تحيته بالألم اللائق بغيابه. علينا أن ننسى موته لنقيم في الحياة المشعة من شعره، ذلك أن درويش لم ينقطع عن تمجيد الحياة حتى في كتابته الباذخة عن الموت. يقول في إحدى قصائده :

تقول : لماذا نحب، فنمشي على طرق خالية؟
أقول : لنقهر موتا كثيرا بموت أقل
وننجو من الهاوية

لنا في هذه الأربعينية أن ننتقل من حدث الموت الفَجُوع إلى شعرية الموت التي أغناها الشاعر بكتابته. انتقالٌ يجعلنا في قلب الشعر، على النحو الذي يفتح نصوص درويش على قراءات بحجم المستقبل المضمر في هذه النصوص. فأبهى طريقة لتكريم روح الشاعر هي تأمين سفره في التأويل، انطلاقا من الإنصات الدائم لأضلاع القيمة التي

أضافها درويش لمسار الشعر، لا العربي فحسب وإنما الكوني أيضا.

في شعرية الموت التي بنتها أعمال الشاعر محمود درويش، ولاسيما ديوانه جدارية، كان الشاعر مسكونا بعشق الحياة ومتمسكا بالحلم. ذلك الحلم الذي رباه منذ نصوصه الأولى، وعرف كيف يزاوج فيه بين الخاص والعام، وكيف يمكّن الشعر من الارتقاء بالعام إلى أفق جمالي باذخ، عبر لغة تجذرت بالمجاز والإيقاع وبذاكرة ثقافية كونية.

من الموت إلى شعريته. هي ذي الوجهة التي يتطلبها استحضار درويش وإعادة قراءته راهنا ومستقبلا، ليحيا الشاعر في التأويل الخليق بالنور الذي بثه في نصوصه. حياةٌ ترعاها القراءة التربوية في المدارس التعليمية، والقراءة العالمة في المؤسسات الأكاديمية، والقراءة العاشقة في دروب التأويل الذي لا ينتهي.

الفنان العربي الكبير مارسيل خليفة ضمن فعاليات احتفالية جائزة الأرگانة العالمية للشعر التي فاز بها الشاعر الراحل محمود درويش

نظم بيت الشعر في المغرب، بدعم وشراكة مع وزارة الثقافة ومؤسسة الرعاية لصندوق الإيداع والتدبير وبتعاون مع المسرح الوطني محمد الخامس، حفل جائزة الأرگانة العالمية للشعر التي فاز بها الشاعر العربي الكبير محمود درويش، وذلك يوم 24 أكتوبر الجاري، ابتداء من الساعة السادسة مساء بمسرح محمد الخامس بالرباط.

أحيا هذا الحفل الفنان مارسيل خليفة الذي ربطته علاقةٌ فنية وإنسانية شديدة الصلة بالراحل محمود درويش، أثمرت العديد من الأعمال الموسيقية والغنائية التي رددها الجمهور العربي وتفاعل مع أفقها الشعري والإنساني الرحب.

وقد تسلّم السيد أحمد درويش، شقيق الشاعر الراحل شهادة ودرع الجائزة وقيمتها المادية.

شارك في هذه الاحتفالية أحمد عبد المعطي حجازي [مصر]، محمد الأشعري [المغرب]، صبحي حديدي [سوريا، باريس]، مليكة العاصمي [المغرب]، طاهر رياض

[فلسطين]، ياسين عدنان [المغرب]، غانم زريقات [فلسطين] .

كما تناولت الكلمة في هذه الاحتفالية الفنانة القديرة السيدة ثريا جبران وزيرة الثقافة وممثل عن القيادة الوطنية الفلسطينية، فضلا عن مشاركة فعاليات مغربية فنية ومسرحية ساهمت في إثراء البعد الجمالي لهذا الحدث الشعري والإبداعي (فرقة صول للموسيقى لمدينة بني ملال، الفنانة خلود، والفنانة مجيدة بنكيران) .

استقبال وزيرة الثقافة لهيئة بيت الشعر في المغرب

استقبلت السيدة ثريا جبران اقريتيف وزيرة الثقافة يوم الاثنين 5 ماي 2008، بمقر الوزارة بالرباط، أعضاء الهيئة التنفيذية لبيت الشعر، يتقدمهم رئيس البيت الشاعر حسن نجمي، الذي جدد في البداية تهاني بيت الشعر للسيدة الوزيرة بمناسبة تعيينها على رأس الوزارة .

أكدت السيدة الوزيرة، في هذا اللّقاء، أن وزارة الثقافة ستواصل دعمها للأنشطة الهامة التي ينظمها البيت . وقد تطرقت المحادثات بين الجانبين إلى سبل تعزيز التعاون بين الطرفين، وكذا مشروع اتفاقية الشراكة المزمع دراستها وتوقيعها لتطوير العلاقات الثنائية .

بيت الشعر في المغرب ضمن الائتلاف المغربي للثقافة و الفنون

شارك وفد من بيت الشعر في المغرب في المؤتمر العام الأول للائتلاف المغربي للثقافة والفنون المنعقد يوم الأحد 3 غشت 2008 بالمركب الثقافي ثريا السقاط بالدار البيضاء .

وقد ناقش المؤتمر التقريرين الأدبي والمالي وصادق عليهما، كما انتخب بالإجماع الفنان محمد الدرهم رئيسا جديدا للائتلاف .

تكون وفد بيت الشعر من: حسن نجمي، محمد بوجبيري، عزيز أزغاي، نبيل منصر ومراد القادري الذي تم انتخابه عضوا بالمجلس الإداري للائتلاف.

مشاركة بيت الشعر في الأيام الثقافية المغربية بسوريا

شارك بيت الشعر في المغرب في الأيام الثقافية المغربية بسوريا، المنظمة من طرف وزارة الثقافة وكتابة الدولة المكلفة بالصناعة التقليدية، وذلك خلال الفترة الممتدة من 22 إلى 28 أكتوبر 2008 في إطار الاحتفال بمدينة دمشق عاصمة للثقافة العربية لسنة 2008.

وقد تكون وفد بيت الشعر في المغرب من وفاء العمراني، علال الحجام، نور الدين الزويتني، خالد بلقاسم، نبيل منصر، محمد الصابر. وتميزت مشاركتهم بإحياء أمسية شعرية وتنشيط ندوات فكرية في موضوع الكتابة والمعرفة، وموضوع مظاهر التحديث في الثقافة المغربية.

نداء إلى مثقفي العالم ومبدعيه

نحن الآن أمام فصل جديد من مأساة طويلة، تعددت أشكالا وألوانا في السماء والأرض العربيين. فالكيان الصهيوني، هذا الورم الخبيث المزروع في الجسد العربي، ما زال يعربد بإجرام ووحشية لا مثيل لهما ضد أبناء فلسطين المحتلة على مرأى ومسمع من العالم.

وما المئات من الشهداء والجرحى الذين أسقطتهم آلة الإرهاب الإسرائيلي من أبناء غزة المحاصرة، هذه الأيام، وسط حالة دمار شامل، إلا دليل إضافي على وجه إجرامي شديد البشاعة لم تفلح كل مظاهر المساندة الأمريكية في تجميله وتسويقه في صورة الحمل الوديع، وصورة الضحية البريئة.

وهكذا يصر الكيان الصهيوني على أن يلوّن سماء العالم الذي كان يتأهب للاحتفاء برأس السنة الميلادية وبرأس السنة الهجرية، بمظاهر اللهب والدم والخراب.

ولعل في ضرب البوارج الحربية الإسرائيلية لقارب "الكرامة" الذي ألح على الحضور إعلانا عن تضامن شعوب العالم مع غزة المنكوبة.. لعل في ذلك الضرب ما يؤكد ولع الكيان المحتل بهدر كرامة الإنسان وحقوقه، مهما كانت جنسيته أو حيثياته.

وإذ أعتبر أن المثقفين والمبدعين، هم طليعة المسؤولين عن ضمير العالم، فإنني أدعوهم بقوة – باسمي وباسم إخوتي في بيت الشعر المغربي – إلى النظر في أبعاد مأساتنا بعين العقل والقلب معا، وإلى الخروج من حالة التلعثم والتردد والصمت، وإلى قول الحقيقة التي تدين وتتضامن وتدعو إلى إقرار الحق والعدل والسلام، وإلى إنقاذ الشعب الفلسطيني من نفق المحنة القاتم الطويل.

كما أدعو الرئيس الأمريكي المنتخب، باراك حسين أوباما، وإدارته التي حملت شعار التغيير، أن يعملا بجد ومسؤولية تاريخية على تغيير النظر والتصرف إزاء جرائم الكيان الإسرائيلي، وأن يسعيا إلى إقرار سلام عادل وشامل بالمنطقة العربية.

وما من شك في أن على كل الذين يؤمنون بضرورة اجتثاث مظاهر التطرف من كل أنحاء العالم، أن ينتبهوا إلى أن واقع الظلم والتجويع والتدمير والقتل الذي يفرضه الكيان الصهيوني الغاشم، هو المشتل الطبيعي للتطرف. فالعنف يلد العنف. وزارع الريح لا يحصد إلا عاصفة هوجاء تحرق أخضر الأرض ويابسها!

رئيس بيت الشعر في المغرب

بلاغ تضامني مع جريدة "المساء"

تدارس بيت الشعر في المغرب خلال اجتماعه المنعقد بالرباط يوم 22 نونبر 2008 الوضعية الحرجة والمقلقة التي تمر منها، مجددا، حرية التعبيروالصحافة ببلادنا من خلال محاكمة يومية "المساء" ومتابعتها قضائيا وتنفيذ حكم جائر في حقها يستهدف، في العمق، إخراسها وتهديد وجودها واستمراريتها في أداء رسالتها الإعلامية النبيلة.

ويود بيت الشعر في المغرب أن يعرب للشاعر رشيد نيني مدير يومية "المساء" ولأسرة الجريدة ولكافة العاملين بها عن تضامنه المطلق ودعمه اللامشروط لهم في هذه

المحنة الجديدة، التي تطرح مخاوف حقيقية حول مصير ومآل حرية التعبير والصحافة ببلادنا.

كما يدعو، بيت الشعر في المغرب، القضاء المغربي والسلطات المعنية إلى إيقاف وإبطال كافة القرارات الصادرة ضمن هذا الملف والسمو عن التصرفات الانتقامية التي تضر بسمعة المغرب وتهدد كرامته ومستقبله.

هذا، وقد قررت الهيئة التنفيذية لبيت الشعر في المغرب الاشتراك لمدة سنتين في جريدة المساء، تأكيدا منها لمؤازرتها ودعمها لها ولأفقها الإعلامي المستقل.

الشاعر نجيب خداري رئيساً لبيت الشعر في المغرب

وافقت الهيئة التنفيذية لبيت الشعر في المغرب في اجتماعها المنعقد بالرباط يوم 22 نونبر 2008 على طلب الاعفاء، من مهمة رئاسة بيت الشعر، الذي تقدم به الشاعر حسن نجمي، ليتسنى له التفرغ الكامل لمهمته على رأس مديرية الكتاب والخزانات والمحفوظات بوزارة الثقافة.

وقد أجمع أعضاء الهيئة التنفيذية لبيت الشعر على التنويه بالدور البارز الذي قام به الشاعر حسن نجمي منذ انتخابه رئيسا لبيت الشعر في المغرب في 1 يوليوز 2007، وهو مامكّن من إنجاز عدة مبادرات ثقافية وشعرية جديدة ساهمت في تعزيز موقع بيت الشعر في المغرب وضمان حضوره النوعي والفاعل في الساحة الثقافية والشعرية المغربية.

وقد أوكلت الهيئة التنفيذية لبيت الشعر، بإجماع أعضائها، مهمة رئاسة بيت الشعر في المغرب لنائب الرئيس الشاعر نجيب خداري.

والشاعر نجيب خداري من مواليد سنة 1959 بالقنيطرة. أسهم منذ أزيد من ربع قرن في تطوير الصحافة الثقافية بالمغرب من خلال عمله كمسؤول بالقسم الثقافي لجريدة "العلم". وهو الآن رئيس تحرير مجلة المجلس العلمي الأعلى، وأستاذ لمادة اللغة والتواصل بكلية الآداب بالرباط.

كما سبق للرئيس الجديد لبيت الشعر في المغرب أن تولى مسؤولية نائب رئيس اتحاد كتاب المغرب، وأسهم في تأسيس عدة إطارات جمعوية وطنية وعربية كنادي القلم

الدولي بالمغرب واتحاد كتاب المغرب العربي والهيئة الوطنية للدفاع عن أخلاقيات الصحافة وحرية التعبير.

صدرت للشاعر نجيب خداري مجموعة شعرية بعنوان: "**يد لا تسمعني**" عن دار الثقافة سنة 2005، ويهيئ مجموعته الشعرية الثانية للنشر.



أعمال من اللانهائي

صنعة الشعر، خورخي لويس بورخيس، ترجمة: صالح علماني. دار المدى للثقافة والنشر. الطبعة الأولى 2007 (167 صفحة).

بَدَأ الكاتب الأرجنتيني **خورخي لويس بورخيس** Jorge luis Borges (1899–1986) حياته الأدبية شاعراً. فقد أصدر سنة 1923 كتابه الشعري الأول **حَمِيّة بوينوس آيريس** ferveur de Buenos. يتعلق الأمر بقصائد مكتوبة بلغة إسبانية قريبة من لغة القرن السابع عشر، تحتفي بغروب الشمس في بعض دروب مدينته، كما ببطولات عائلته، وذكريات الحب الأول، ممزوجة بشكوك ميتافيزيقية. وسيُقدّر بورخيس أنّ كل الأعمال التي كتبها بعد هذا الديوان ليست أكثر من إعادة كتابة وتطوير لموضوعاته الأساسية(*)، وأنه لم يتجاوز قط ديوانه الأول[1]. وسيصدر سنة 1985 (سنة واحدة قبل وفاته) ديوان **المتآمرون** les conjurés ختماً لحياة أدبية مميزة. بين هذين النقطتين في دائرة الزمن (الزمن والنهر متواترتان جداً في كتابات بورخيس، ويحلو له كثيراً أن يضيء بهما لغز الشعر) سيتوجّه إلى صوغ مجازاته القصصية المعقدة، وكتابة تواريخ موضوعات غريبة كالليل أو الأبد أو العار. وأيضاً إثارة أسئلته وشكوكه الكلاسيكية الميتافيزيقية المتداخلة بمصائر كتاب ومكتبات متخيلة وحقيقية في آن.

نعلم أنّ بورخيس كان - وبشهادة مواطنيه - من الكتاب المتواضعين حُيال إنجازاته ككاتب، وحُيال عبقريته النادرة، وأنه لم يكن يصدّق أنه عبقري! وظل يردّد على الدّوام - بسخريته المعهودة - أنّ الاحتفاء المتزايد الذي يلقاه، والمعاني العميقة التي يستخرجها الناس من آثاره، والشهادات الفخرية التي ينالها من جامعات عالميّة مرموقة؛ ليست إلا خطأ بالغ السّخاء من طرف قرّائه، وأنه سيأتي يوم يتمّ فيه تدارك الخطأ، وسيُنسى بورخيس تماماً؛ وذلك عزاؤه الوحيد!

ونستطيع أن نفترض أنّ ترجمة نصوصه الشعرية والقصصية، ومقالاته النقدية من طرف **روجي كايوا** Reger Caillois إلى اللغة الفرنسية ابتداء من منتصف القرن الماضي، وبعدها ترجمات متتالية إلى لغات أجنبية، هي ما قاده إلى الشهرة والعالمية. ولأن حياته وأحاسيسه وأحلامه مصنوعة من الأدب -أكادُ أقولُ بالمعنى الحقيقي- فقد جعلت الشّهرة منه شخصاً أقرب إلى الأسطورة منه إلى الواقع.

سينتقل أعمَى بوينوس آيريس العجوز بين العديد من جامعات العالم مُحاضرا متفرداً ومُتحدثا آسراً (ذو ذاكرة أسطورية)(*) حول قراءاته المُتشعبة في الآداب العالميّة، والفلسفات الشرقيّة، والموسوعات الحقيقية والزّائفة، وكتابته عن كلّ ذلك ومن خلاله. وستتكرّر إحالاته وعوداته إلى **هوميروس** Homére ودانتي Dante **وألف ليلة وليلة** والتصوّف اليهودي، وشعراء فارس والصين،

والبوذية، ووالت ويتمان **Walt Weitman** وكافكا **Kafka** وسويدينبرغ **Swedenborg**... وكانت المطبعات واللغات الأجنبية تتلقف بلهفة الكثير من كتاباته ومحاضراته كأنها دُرَرٌ نفيسة.

في سنة 1967 سيحلّ ضيفاً لمدّة ستة أشهر على جامعة هارفارد Harvard في أمريكا، أستاذا محاضرا عن فنّ الشعر. حيث سيقدّم ستّ محاضرات عناوينها كالآتي: **لغز الشعر، الاستعارة، فنّ حكاية القصص، موسيقى الكلمات والترجمة، الفكر والشعر، معتقد الشاعر**. مُحاضرات ظلت منسية في أشرطة التسجيل في مكتبة الجامعة إلى أن تمّ اكتشافها مؤخرا، ونُشرت بلغات متعددة عن أصلها الإنجليزي. وقد ترجمت مؤخراً إلى اللغة العربية تحت عنوان **صنعة الشعر**[2].

لم يكتب بورخيس هذه المحاضرات الستّ بيده، كما لم يملها على أحد كما هي عادته عندما تفاقم عَمَاه[3]. إنها مُحاضرات شفوية تمّ تهييئُها ذهنيا في ثنايا ذاكرته الفريدة، لتُلقى بعد ذلك أمام مهتمّين وأدباء، هم من رأى ضرورة حفظها في أشرطة التسجيل وقتئذ، لتشكل بعد عدّة سنوات من غياب صاحبها الجسدي لحمة هذا الكتاب. بهذا المعنى، فكتاب **صنعة الشعر** (أو **فن الشعر**) يقع في المسافة بين الشفهي والمكتوب، أو بصوغ آخر إنّ طابع شفويّته التكويني يمنحه خصوصية تتقاطع مع تمجيد بورخيس الدّائم، واحتفائه المتواصل بمُعلمي الإنسانية الكبار، الذين علموا بطريقة شفوية، ورفضوا أن يتركوا كتباً من ورائهم. يقول في بداية المحاضرة الأولى: "**لغز الشّعر**" و"هناك أمرٌ واقعٌ واضحٌ هو أنّ معظم مُعلمي الإنسانية الكبار لم يكونوا كُتّابا وإنما خطباء. إنني أفكر في فيثاغورث، والمسيح، وسقراط، وبوذا وغيرهم"[4].

يجب إذن أن نقرأ هذا الكتاب – وفاءً لاختيار صاحبه – ونحن نسعى جاهدين إلى أن نسمع صوت هذا المُعلم الكبير يُحاضر بإنجليزيته الأنيقة، بأمل التقاط طريقة حديثه الخاصّة عن الشعر[*]. وليس غريبا أن يُحاضر عن هذا الفنّ باللغة الانجليزية هو الذي كتب أوّل سطرٍ شعريّ له باللغة الفرنسية، وظلّ ينظم بعدَ ذلك باللغة الإسبانية وحدها، ذلك أنه أشار في "سيرته الذتية" أن الشعر أتاه أوّل ما أتاه بلغة شكسبير. بهذه اللغة كُشف له سر الشعر. وهو مُمتنٌّ لهذا القدر اللغوي كثيرا، لأنه تحقق في طفولته الأولى عبر تجربة الإنصات لصوت أبيه في مكتبته العامرة، يقرأ شعراءه المفضلين بصوتٍ مرتفع: **شيللي** Shelley، و**كيتس** Keats، و**فيتزجيرالد** Fitzgerald، والذين سيصيرون بعد ذلك شعراء بورخيس الكبار أيضا[5].

هذا الكتابُ إذن ليس له وضع كتاب: **مُحاضرات** Conférences رغم تشابه موضوعاتهما، تلك التي كان بورخيس قد ألقاها في جامعة بوينوس آيريس بين سنتيْ 1977 و1978 وراجعها بعد ذلك من أجل النشر[6].

خصوصية هذا العمل الأساسية هي في نبرة الشّك، والسّخرية، والحميمية، والاستطراد، التي تتخلل صوت بورخيس وجُمله، وهو يقدم بمعرفة موسوعية، وتواضع بالغ، أفكاره وحُدُوسه عن القضايا المرتبطة بفنّ الشعر. يقدمها أساسا من موقعه الذي ظلّ يدافع عنه دوماً؛ موقع القارئ المُستمتع والسّعيد بنصوص الآخرين، أكثر من موقع الكاتب المُفعم بغرور ورسوليّة ويقين ما يكتب. لذلك لن نعثر في هذه المحاضرات، التي لُقنت بطريقة شفوية وعُثر عليها بعد موت صاحبها، على وصفة سحرية تكشف لنا لغز الشعر وتقرب مجهوله، أو تقدم اليقين حول قضايا الترجمة أو الاستعارة، أو المعتقد/المعتقدات التي على الشعراء أن يذكوها ويغذّوها في دواخلهم. إنّ بورخيس يسارع منذ البدء إلى القول لمُستمعيه تفادياً لكلّ سوء فهم مُفترض "أنه لا وجود لديّ لأيّ كشف أقدّمه. لقد أمضيت حياتي وأنا أقرأ، وأحلل، وأكتب (أو أحاول أن أكتب) وأستمتع. وقد اكتشفت أنّ هذا الأمر الأخير هو الأهمّ"[7].

هو ذا السر الذي انتهى إليه ويعرضه هذا المبدع الذي كان يتخيّل الفردوس كمثل مكتبة كبيرة: مُتعة القارئ أكبرُ من مُتعة الكاتب، ذلك أننا نقرأ ما نرغب فيه، ولكن لا نكتب ما نرغب فيه، إنما ما نستطيع أن نكتبه. قراءة هذه المُحاضرات، المفتوحة على شعريات وآداب واسعة ومتباينة، والمستلهمة لأسماء شعرية وأدبية وفلسفية من القديم والحديث هي إذن تأسيس لنظام من المعرفة الأدبية التي تحتفي بوضعية المبدع قارئا نَهِماً، مُستمتعاً بنصوص غيره ومُنتجاً للجمال والذكاء في ما يكتبه عنها وبها. لقد اقتنع بورخيس منذ سنواته التّسع (ترجَمَ وقتذاك قصّة لأوسكار وايلد Oscar Wilde) أنّ مصيره سيكون مرتبطا بالأدب، وأنّه سيكون كاتبا ولاشيء غير ذلك. والأدب بالنّسبة إليه يبدأ بالشّعر[8]. والشعر عاطفة ومُتعة، ومُعجزة تتم عبرَ الكلمات. تلك التي يعتقد بورخيس أنّ اكتشافها ووجودها – خلافاً لكلّ المُتع التي عاشها كالسّباحة أو حبّ امرأة أو مشاهدة الغروب – هي الحدث المركزي والحاسم في حياته كلها. يصعب إذن تعريف الشعر رغم معرفتنا به– يقول بورخيس – تماما كمُحاولتنا تعريف الزّمن "إذا لم تسألوني ما هو، فإنني أعرفه. وإذا سألتموني ما هو، فإنني لا أعرفه"[9].

هذه المُحاضرات السّت مناسبة نادرة ومُمتعة لاكتشاف جوانب حَميمَة وسرية من عوالم هذا الشيخ العارف، ومن عُمران مخيلته الضّاربة في الزمن، والاقتراب أيضا من أفكاره وتصوّراته وتقدير عبقريّة مبالغاته وخدعه الأدبية، ومدى وفائه لحكمة القدماء في فهم الشعر وممارسته والإيمان به. كما أنّها أيضا دليلٌ يضعه في أيدينا الشاعر الأعمى كي نبصر أنماط الاستعارات وعددها في الشعر، ونقدّر إبداعيّتها، وننسى في نفس الآن أنها استعارات كي يكون بمقدورنا مواصلة القراءة وبلوغ المتعة. ثُمَّ في حديثه

عن ترجمة الشعر في المحاضرة الرابعة، والترجمة الحرفية تحديدا، ذات الأصل اللاهوتي – بحسب افتراضه– ومقدار الجمال الاستثنائي التي أضفته على بعض الآثار في جوانبها الدلالية والإيقاعية معا. ثم و هو يُمنّينا بكشف معتقده الشخصي بوصفه شاعرا ومبدعا أمضى حياة طويلة في الأدب، إلا أنه سيكتشف هو أيضا– بتواضع ماكر– ويصرح أنّه لا يملك أيّ معتقد خاصّ يمكن أن يقدّمه، أو ينصح به أحداً ما، باستثناء قلة من الشكوك والاحتياطات(10).

كلّ حديث عن كتابات بورخيس يقود بالضرورة إلى الحديث عن شخصه، أو عن صورته وسيرته التي تركها تُزاحم أعماله وتضفي عليها ألواناً خاصة. أقصدُ صورة القارئ الكبير، والكاتب الاستثنائي الذي فضّل دوما كتابات الآخرين واعتبرها أمتع وأرقى من كتاباته.

ونحن نجوب صفحات هذا الكتاب المُخترق بصوت بورخيس وأنفاسه وحميميّة اقتباساته واستشهاداته المُوسّعة، تَلفت انتباهنا مبالغاته الأدبية(*) أو خدعه المُحكمة، ثمّ حذره الدائم من أفكاره وتصريحاته، أو ما يسميه هو شكوكه الكلاسيكية إزاء بورخيس وإزاء عمله، والحفاوة التي يُستقبل بهما. هاتان السّمتان منضافتان إلى سمات أخرى كالعمى، والمعرفة الموسوعية، وإعلان النّفور من طول الرواية والتنبؤ بموتها... تضفي مقداراً كبيراً من الأسطورية على شخصيته، وتجعل تجربة قراءته استحقاقا ينبغي تعلمه بكثير من المثابرة والتواضع.

المحجوب الشوني

هوامش:

(*) ستصير مثلا مدينة **بوينوس آيريس** في قصصه بطلا أدبيا على غرار مدن أخرى دخلت عالم الكتب كمدينة **قرطاج**، أو **لندن** أو **برلين** في كتابات أثيرة لديه.

(1) Jorge Luis Borges, *Livre de préfaces*, suivi de *Essai d'autobiographie*. Traduit de l'anglais par Michel Seymour Tripier. Gallimard 1980, p. 295.

(*) بذاكرته وعماه لا يمكن إلا أن يذكرنا **بأبي العلاء المعري**.

(2) Jorge Luis Borges, *L'art de la poésie*, (This crupt of verse 2000), six conférences données à l'Université de Harvard en 1967, édition établie par Cain-Andrei Miha Lescu, traduit de l'anglais par André Zavriew, préface d'Hector Bianciotti. Gallimard. 2002.

(3) Alberto Manguel, *Chez Borges*, traduit de l'anglais par Christine Le bœuf. *ACTES SUD*, 2003. 2003. p. 17.

(4) خورخي لويس بورخيس، **صنعة الشعر**، ست محاضرات. ترجمة: صالح علماني، دار المدى للثقافة والنشر. ط. 1. 2007. ص. 19.

(*) يحكى أن **أرسطو** كان يلقن ماشيا كتاب **الشعر** لخاصة تلامذته.

(5) Jorge Luis Borges, *Livre de préfaces*, op. cit.,.p. 277.

(6) Borges, *Conférences*, Editions Gallimard, 1985.

(7) خورخي لويس بورخيس، **صنعة الشعر**. مرجع سابق. ص. 13.

(8) **المرجع نفسه**. ص. 150. لاحظنا أنّ حياة بورخيس اكتملت بكتابة ديوانه الشعري **المتآمرون**.

(9) **المرجع نفسه**، ص. 32.

(10) **المرجع نفسه**، ص. 159.

(*) يقرّ لمستمعيه بضرورة المبالغة. يقول في المحاضرة

السادسة؛ **معتقد الشاعر** (يجب أن أبالغ من أجل خير المحاضرة). ص. 140.

□ □ □

الشعر الحديث في المغرب العربي؛ يوسف ناوري، جزءان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2006، (530 صفحة).

1. للبدء:

تصنَّف أنواع الخطاب النقدي التي عرفها تاريخ النقد العربي في الأنواع التالية: النقد الشفوي، النقد الانطباعي، النقد الواقعي، النقد الصحفي، النقد الجامعي. ويمكن التمثيل لهذا الصنف الأخير من النقد بكتاب "**الشعر الحديث في المغرب العربي**" ليوسف ناوري باعتباره دراسة اتخذت من الشعر الحديث في المغرب العربي مجالا للبحث والاستقصاء. فرغم طابعها العلمي المميز، فهي ذات صلة وثيقة بالنقد الأدبي وبميدان الشعرية لأنها تنطلق من جدل النقد وتتجه إلى الممارسة لاستكشاف ما تكون به القصيدة نصا فرديا وخطابا في اللغة والتاريخ والسياق الجماعي للشعر والثقافة معا.

لا أحد ينكر أن موضوع الشعر الحديث بالمغرب العربي متشعب جدا، وأن محاولة اقتحام مغالقه مغامرة غير محمودة العواقب. وعلى كثرة ما كُتب عن الشعر الحديث بالمركز الثقافي العربي (مصر والعراق ولبنان..) فإن شعر الأقطار المغاربية، التي هي جزء أساس في تشكيل الخريطة السياسية والثقافية العربية، بقي مكتفيا بعتمته لا يلمع فيه بريق اسم ولا يشار إلى ممارسة منه ولو بالاسم عدا ما كان من أبي القاسم الشابي. فقد ظل الشعر والقصيدة المغاربية في حكم المجهول، لها النسيان والإلغاء والتنكر الذي رسخته كتابات المشارقة ومواقفهم المنطلقة من نزعة مركزية متعصبة تجاه أدب المغاربة من جهة، ثم من جهة أخرى وقاحة النزعة الفرنكوفونية التي عمَّدت كتابات الأدب المغاربي بالفرنسية دون غيرها من أدب عربي أو حتى محلي يكتب بلغات أخرى في بلدان المنطقة. فبالنسبة للكتابات الفرنكوفونية تبقى مسألة التحديث الأدبي والفكري والقدرة على الاتصال بقضايا المجتمع من اختصاص الكتابة باللغة الفرنسية. فهي الأقدر دون غيرها على توجيه عملية التحديث، ما دام الوجود الفرنسي بأقطار المغرب هو المؤشر الأول على بداية العصر الحديث.

من هنا كان الأدب المغاربي، دوما، طرفا غائبا أو مغيبا من خريطة المحيط الثقافي والشعري العربي عموما. فنحن لم نقرأ عنه إلا النزر القليل والعابر من الدراسات والكتابات، أشار كتاب يوسف ناوري إلى بعضها ككتاب "**تاريخ الأدب في المغرب العربي**" لحنا الفاخوري الذي يسعى فيه مؤلفه إلى التأريخ للآثار الأدبية في بلدان المغرب منذ أن فتحه العرب ونقلوا إليه مظاهر الحياة والثقافة والأدب المشرقي. وكتاب "**تلاقي الأطرف قراءة أولى في نماذج من**

أدب **المغرب الكبير**" لعبد العزيز المقالح، الذي عرض لبعض النماذج الأدبية من المغرب العربي. كما تحضر الإشارة هنا إلى دراسة اتخذت من قصيدة النثر في المغرب العربي موضوعاً لها، وهي رسالة جامعية أعدها الشاعر التونسي محمد أحمد القابسي في مصر سنة 1999. في هذا الاتجاه يأتي كتاب يوسف ناوري ليسد ثغرة في تاريخ الأدب العربي عندما يقوم بدراسة يكون همها الأساس تحديد المسارات التاريخية التي عرفتها الممارسات الشعرية الحديثة التي أنتجها شعراء من بلدان وثقافات المغرب العربي؛ من ليبيا شرقا إلى موريتانيا غربا؛ والتساؤل عن طبيعة وجود هذه الممارسات الشعرية بالعربية وشرعيته في ثقافاتها. إنَّ نزوع الكتاب إلى الإحاطة بتاريخ القصيدة الحديثة في المغرب العربي ووقوفه على تجاربها وممارساتها لاستكشاف أثر التحديث والحداثة، في فضاء لم تتعود الدراسات والأبحاث على الإنصات إليه والإبحار في لجه على مستوى الخطابات الثلاثة: التقليدية -الرومانسية- الشعر المعاصر؛ يُعَدُّ بحق مغامرة معرفية تجعل الكتاب إضافة نوعية، تَنْتَسِبُ إلى الدراسات والأبحاث العلمية والأكاديمية المهتمة بالشعر العربي.

2. المضامين الكبرى للكتاب:

يشتمل الكتاب، الذي يقع في جزأين من القَطْع المتوسط عدا فهرس الأعلام والمصادر والمراجع، على مجموعة من الموضوعات تشكل في مجملها المضامين الكبرى للكتاب. ويبدو من خلال الهيكل العام أنها مؤطرة ضمن ثلاثة أقسام وفصول، استهلها الباحث بمقدمة (من ص 13 إلى ص 40) رسم فيها الإطار العام للدراسة ولماهية الشعر العربي في المغرب العربي كنقطة أولى، ثم ثناها بما سماه تصورات ومواقف حول أقطار المغرب العربي وآدابه وأسئلة التحديث المتعلقة به، ثم ختمها بفرضيات البحث وحدوده. يعد كتاب "**الشعر الحديث بالمغرب العربي**" أوسع دراسة لممارسات الشعر الحديث. فهي تشمل كل بلدان المغرب العربي بالمتابعة والقراءة والإنصات المستمر لنبضات الأصوات المغاربية بهدف تعزيز الإحساس بالحاجة إلى الإنصات وإلى مساءلة الأوضاع التي عاشتها وتعيشها القصيدة العربية في المغرب العربي، وهي مغامرة لابد أن تظهر لنا عند أول وهلة كأنها لا تقود إلا إلى المعتم" (الكتاب ج. 1، ص. 9).

تتناول هذه الدراسة في مجملها المسارات التاريخية التي مرت بها القصيدة العربية في هذا الجناح من البلاد العربية، حيث تضافرت تطلعات ومطامح الشعراء إلى قول وكتابة قصيدة حديثة تتوازى وتتقارب مع نضالات المجتمعات والشعوب المغاربية من أجل التحرر والاستقلال. وإذا كان الشعر العربي جسَّد باستمرار أمكنة الوعي بالزمن والحاجة إلى التحديث، فإنه مثَّلَ بالنسبة للشعراء والمثقفين المغاربيين الفعل التاريخي للتغيير

والانعتاق الجماعي. وفي الوقت نفسه شكلت قصيدته الجواب الحيوي لكل ذات تعيش حاضرها الشعري في اتصال بالأحداث التاريخية، وفي تواصل مع الآخر الأوروبي الذي كان سببا في زخمها وتدافعها وفي تفاقم مضاعفاتها على بلدان المغرب العربي. فمنذ احتلال الجزائر 1830 عاش المغرب العربي وقع الرجة الكبرى التي أصابته في حياته الثقافية والفكرية وكانت علامة على فتح الطريق إلى التحديث والتعجيل بالانبعاث والنهضة.

رصد القسم الأول من كتاب الشعر الحديث في المغرب العربي التقليدية. وقد خصصه الباحث للشرائط التي تشكَّل فيها وعي الشعراء بالزمن الحديث سواء باحتكاك مع الآخر الأوروبي، أو من خلال العلاقة بالمركز العربي وظهور المؤسسات التي اعتبرت وسيلة للنهضة (دخول المطبعة، ظهور الصحافة، التعليم الحديث، البعثات العلمية..) كما تناول ثلاثة مسارات تتبعت تاريخ الممارسات الشعرية في ضوء العناصر التي تبنتها لإعلان انتمائها إلى العصر أو إلى أحد متون الشعر العربي الحديث. جلَّتها القصيدة التقليدية بالعودة إلى الماضي الثقافي القديم أو اعتماد القصيدة المشرقية نصا نموذجا يسعف في الانتماء إلى اللغة والثقافة العربيتين. وقد سعت الدراسة إلى تركيب المفهوم الشعري كما تصوره شعراء العينة بحسب العناصر النظرية التي تعبأت بها ممارساتهم النصية، أو الخطابات التي وجهت وعيهم الحديث بمفهوم الشعر وأمكنة الإبدال في ممارساته النصية والنظرية في ضوء العلاقة بمفاهيم التحديث، وهي التقدم والحقيقة والنبوءة والخيال. فيما استعاد المسار الثالث النص الشعري باعتباره خطاب ذات وإيقاعاً به تنكتب الذات في تاريخها، وبه يكون بناء القصيدة تجسيدا لفعل العبور بالذات الفردية وباللغة والمجتمع، كما بالتأويلات الممكنة ضمن القصيدة وهي تقول علاقاتها بالتاريخ وبالآخر وبالذات الفردية وتمثلاتها.

واهتم القسم الثاني بتشكل الاختيار الرومانسي لدى الشعراء المغاربيين الذين وجدوا فيه طريقتهم لتحديد علاقتهم بالماضي الثقافي والشعري؛ وبمعنى الانفتاح على الآخر الأوربي من أمكنة مختلفة يتضايق فيها العربي المشرقي بالمهجري والفرنسي والإسباني. ومعلوم أن الاختيار كان صعبا أودى بتجارب إلى التحرر التام من الوزن والقافية، والتخلي عن طرائق القول التقليدية؛ بل وإلى خسارات جسدية وروحية حيث عاش بعض الشعراء حيواتهم جمرة معلقة بين القصيدة والموت المبكر (رمضان حمود، الشابي، علي الرقيعي، مبارك جلواح..) وبين الحرية واللقاء بالآخر.

وأظهر القسم الثالث من الكتاب كيف قدمت ممارسة الشعر المعاصر في المغرب العربي متنا مفتوحا على مغامرة الطرائق الفنية. وإذا كان الشعراء ظلوا في الشعر الحر أوفياء للقصيدة الوافدة من المركز الثقافي والشعري (العراق بخاصة) الذي تهيأت فيه

أسباب انطلاقة الشعر المعاصر، فقد استعادوا النص الأثر الذي تعرفوا عليه بقصيدة هيمن عليها سؤال العروض والموقف من دواله. وتُجسِّد القصائد التي صاغها الشعراء التونسيون بالملموس مسعى القصيدة المغاربية في التحرر. فقد ابتغت هذه التجربة حريتها في تفاعل مع اللغة ومتداول الشعر الشعبي الذي استمدت منه عددا من العناصر التي اعتمدها. ورغم تطلعها الواسع ظلت تجربة في غير العمودي والحر -يلاحظ الكاتب- دون إدراك الأفق الذي تطلعت إليه الحركة في بياناتها النظرية. كما قدمت ممارسات الشعر المعاصر قصائد متفاوتة الاقتراب من حس الحداثة الشعرية التي كانت تطلعت إليها مغامرة شعراء المركز.

لقد كان أثر القصيدة في المركز واضحا في اتباع الشعراء لذات الطرائق التي بنت القصيدة الأثر. حيث كان تفاعل الإيقاع بجسد القصيدة يبدأ من ترتيب البيت على وحدة وزنية؛ نادرا ما غامرت القصيدة في التخلص منها. غير أنه وبفعل الانفتاح والتجاوب مع الممارسات العربية والأوروبية والإنسانية، قديمها وحديثها، أمكن لممارسات شعرية -في المغرب خاصة- أن تخترق العلاقة بالزمن المسيج بحدود الانغلاق على النموذج وأن تعيد بناء صورة للشعر العربي تجسد فعل القصيدة في التاريخ تحديثا. جاءته باعتبارها كتابة شعرية لها حيوية الإبدال النصي والمعرفي إذ كانت أول اختبار حر لفعل الذات في بناء قصيدتها والمجهول إيقاعها في المغرب العربي كما يلاحظ الكاتب.

3. سمات بارزة:

يندرج كتاب **الشعر الحديث في المغرب العربي** بجزأيه ضمن الدراسات الجهوية التي تقصد التعرف على الذات الشعرية المغاربية في تاريخها الحديث وما تشكلت به من سيرورة الأحداث ووعي شعري دونما إسقاطات للوطني على الجهوي، ولا ما اختبره المركز في ممارسات المحيط على خلفية الاهتمام بالذات الوطنية لأقطار المغرب العربي. لأجل ذلك يتقدم الكتاب بوصفه مشروعا يتكامل فيه النصي -الشعري بالتاريخي.

ومما يستوقف قارئ هذا الكتاب، إلى جانب ما ذُكر من سمات، التكامل بين ما هو نظري وما هو تطبيقي نصي، وتلك سمة حاضرة بقوة. فقد اشتغل المؤلف على نصوص شعرية متنوعة أملتها خطة البحث وسياق التناول. فحضرت نصوص التقليدية ممثلة في قصيدة "**يا نفس**" لمحمد العيد آل خليفة الجزائري وقصيدة أحمد الشارف الليبي "**رضينا بحتف النفوس رضينا**"، ونصوص الرومانسية من أبي القاسم الشابي ومحمد الصباغ وعبد الله شريط وعبد الكريم ثابت... كما حضرت نصوص الشعر المعاصر في القسم الثالث من الدراسة انطلاقا من الشعراء الطاهر الهمامي (تونس) وعبد الله حمادي (الجزائر) وخالد زغيبة (ليبيا)

والمنصف الوهايبي (تونس) وأحمد المجاطي ومحمد بنيس من المغرب. استشهد الباحث بنصوص هؤلاء الشعراء وغيرهم في سياق إيضاح التحولات والمسارات التي شهدتها القصيدة العربية الحديثة في أقطار المغرب العربي. وكانت وقفاته دقيقة على عنصر الإيقاع واللغة والصورة لكشف أبنية القصيدة وإبدالات الكتابة. من خلال هذه العناصر كشف الباحث عَمّا مس القصيدة المغاربية الحديثة في معماريتها وفي روحها. فالباحث يستشهد بالنصوص الشعرية ويحللها وفق مبدأ التلاؤم، بمعنى أن سياق التناول هو الذي يفرض عليه استحضارها والاستشهاد بها، وذلك بهدف خدمة الأطروحة العامة التي سعى الباحث إلى الدفاع عنها من منظور القول الذي ورد في مقدمة المؤلف وهو يقول "إن هذا الكتاب ذو اختيار استراتيجي. فهو يسعى إلى القيام بدراسة جهوية بأفق البحث عن أسباب انطلاق التحديث الشعري والوعي بالحاجة إلى إبدال مفاهيمه وأشكاله في قصيدة الشاعر المعاصر في المغرب العربي".

وعلى الرغم من سعة الموضوع المدروس وتشعب مضامينه وطول مساراته وغزارة المادة الشعرية التي وظفها الناقد في قراءاته، فإن القارئ للكتاب لا يلاحظ أي تفكك في البناء العام لهذه الدراسة، التي أعطت أولوية للتنظير والتحليل مدعما بتنظيرات الشعراء أنفسهم كلما أمكن ذلك؛ مركزة على التحليل النصي المفصل. وحرصا منها على التوثيق خصصت الدراسة ملحقا في آخر الكتاب يضم تراجم للشعراء المستشهد بهم كما اختُتِم الكتاب بوضع فهارس مفصلة لأعلام المتن والمصادر والمراجع التي تنوعت بين أعمال شعرية مختارة ودواوين ودراسات أدبية ومراجع عامة ودراسات مترجمة ومجلات وجرائد ومراجع بالأجنبية.

نجيب الجباري

نخصُّ بالمتابعة، في ما تبقّى من هذا الباب، كل الدواوين الشعرية المغربية التي صدرت عام 2007 عن دار النهضة العربية بلبنان. تليها متابعة لبعض الدواوين المغربية الصادرة بالمغرب في السنة ذاتها.

❑ ❑ ❑

هناك تبقى، محمد بنيس، دار النهضة العربية، بيروت، ط. 1، 2007، (190 صفحة).

يَسْتَضِيفُنا الشاعر محمد بنيس، كما هو دأبه، في الشعر بما هو سؤال. إنه السؤال الذي رسَّخه منذ زمن بعيد قَبل أن يُعَدِّدَ مسالكه ويَصُونَ تشعُّبه ورهاناته. وهو ما يجعل شعر بنيس رافداً في نهر الكتابة الذي يحتفظُ بمنبعه في المستقبل. لا تتحدَّدُ قيمةُ السُّؤال الشعري، في كتابة بنيس كما في ديوانه الأخير "**هناك تبقى**"، من الموجِّه المعرفي فحسب، وإنَّما أيضا من أسْرار الصوغ وخفاء مناطق البناء، مادام السؤال الشعري لا يُفصِحُ

عن نَفسِـه إلاّ في الغمـوض. إنّه الإفصـاحُ -المفارقة. ذلك ما يتطلب رَصْدَ السؤال في ما يبني الغموض، ابتداء من التركيب إلى الإيقاع الخاص. ولعلّ هذا ما يجعل مَوطِنَ السؤال الشعري هو اللغة ذاتُها، لا بوصفها أداةً لصوغه وإنما بوصفها مادة لتأسيسه في اشتغالها. اشتغال اللغة بمختلف عناصرها هو السؤال الذي يطرحه شعر بنيس، كاشفاً، عبر الغمـوض نفسـه، خطورة مـوقع اللغـة وشُسوعها إلى حدّ التماهي مع الوجود.

السؤال انفصال. وكلّما كفّ عن أن يكون كذلك انتهى إلى الموت وتحوّل إلى جواب. احتفاظُ السُّؤال بوضعية الانفصال ليسَ رَغْبةً، إنّهُ مُجاهدة معرفية تتطلّب خبرة بتاريخ الكتابة وبسؤالها في العالم، وتَتطلّبُ إقامة بين الثقافات وعُبُورا لها. ذلك ما نعثُر عليه ثاوياً في المسار الشعري لمحمد بنيس. مسارٌ مُنْطوٍ على أزمنةٍ معرفية ومُنفتحٌ مع كلِّ عملٍ جديد على قضايا الكتابة في العالَم، على نحو يُمكِّننا من قِراءَة العالَم في كتابتِه، ويُحَرِّضُ المقاربة على الإنصات إلى قصيدته في ضوء محاورتها للعالَم.

"**هناك تبقى**" ديوانٌ يَطْرَحُ، فيما نزعم، سؤالاً، بالمعنى الذي بلورناه سابقا، يتعلق بالكتابة الحسية. كتابةٌ تتوجّهُ إلى الشيء لتُقيم فيه، وعبره لا تُنتجُ المعنى فحسب وإنّما تُولّدُ السؤال عن الشيء وعن الكتابة ذاتها أيضاً.

الكتابةُ الحسية ليست مَفْصولةً عن الجسد. ولكن قبل اشتغاله في الإنجاز، تُنْصتُ الذات لما تتغيا الكتابةَ عنه بغية مراكمه معرفة به. وبهذه المعرفة ينطلق العبور إلى الكتابة في تفاعُلٍ يَظَلُّ تَوْصيفُه مُتَمنِّعا عن كلِّ استسهال، بل ومُتَمَنِّعاً حتى بالنسبة للذات الكاتبة عندما يَخِفُّ دَبيبُ الجسد ويَستعيد وضعه قبل الكتابة.

ديوان "**هناك تبقى**" انتسابٌ إلى الكتابة الحسية. إنه إنصاتٌ للحجر وإقامة فيه وانخراط في سؤال فلسفي من موقع شِعري، أي سُؤال "ما الشيء؟" الذي كان هيدغر خصَّهُ بكتابٍ كامل. يُصاحِبُ الديوانُ الحجر في مختلف تجلياته الوجودية. ويقتربُ منه لا بوصفه رمزاً لشيء خارج عنه كما يُمكنُ للقراءة المستعجلة أن تتوهَّم، وإنما بوصفه حجراً قد تَسْهُو العين العادية عن رُؤيته فتحجُبُه بنسيانه. ولكن حسّية الشيء، التي تحرصُ قصائد "**هناك تبقى**" على إرساء الفعل الكتابي عبرها، ليست حياداً، لأنَّ هذا الفعل لا يتحقّق إلاّ بما يَهجُم، في الإنجاز النصي، على الجسد. الحجرُ هو عينه الحجر المادي، غير أنه حجر موسوم بوشوم جَسَدٍ خاصّ وتعالقٍ خاصّ أيضاً. في المسافة بين الشاعر والحجر يَتولّد حجرٌ مشدودٌ إلى معرفة الشاعر وخبرته ولغته وجسده. لا رَمْزَ في ذلك. عَدُّ الحجر رمزاً يُبعدُ الحجر عن نَفْسه ويحجبُ القراءة عن مُلامَسَة الحسي بما هو رِهانٌ كتابي. وبَدلَ الابتعاد عن الشيء الذي يُكَرسُهُ مفهوم الرمز تُعيدُ الكتابة الحسية للشيء وُجُودَه، ولكنّها تعي أنَّ للشيء أسْرارَه الخبيئة. أسْرارٌ تختلف باختلاف

الذوات. من الرمز إلى السر لا يُبْدِلُ الشاعر الكتابة فحسب، بل يُحَرِّضُ على إبدالٍ قرائي أيضاً. تلك سمةُ كتابة المجهول. بمُواصلتها الحفر في اللُّغة، تُلزِمُ القراءةَ بتجديد أدواتها وإلاّ انفلتت منها الأسرار.

لَيس ديوان "**هناك تبقى**" منطلق الكتابة الحسية في مَسَار محمد بنيس. ذلك أنّ ديوان "**نبيذ**" عوّل، قبله، على هذه الكتابة وأرسى معرفةً بها عبر المنجز النصي. أمّا ديوان "**نهر بين جنازتين**"، فلا يستقيم، فيما نزعم، للتصنيف في الكتابة الحسية، وإن انطوى على مصاحبة أنْهَارٍ بعينها. قد يختلفُ هذا الزَّعمُ مع تصور الشَّاعر محمد بنيس لعمله. ولكن القراءة تسْمَحُ بهذا الاختلاف، بل تتأسس عليه وتتغذّى منه وهي تَضعُ مَسافةً بين المنجز النصي وما يُصرِّح به الشاعر أو تهجس به أعماله النظرية. الاستدلال على هذا الاختلاف يتجاوز وظيفة هذه الورقة التي تعي الفرق بين التقديم والقراءة.

انسجاماً مع هذا الوعي، يَظَلُّ الاحتمال القرائي الذي يُغري به إشكال الكتابة الحسية عند محمد بنيس مُؤَجَّلاً لما يستدعيه من تفصيل ومن أسئلة نظرية. لذلك تقصر هذه الورقة مهمتها في تقديم لا يتخطّى عتبة البحث عن المداخل القرائية لديوان بعينه هو "**هناك تبقى**"، وإن ظلت وشائجه بالأعمال السابقة عنه متشابكة.

في حالات عديدة يتمنَّع، بالنسبة لقارئ أعمال محمد بنيس، إضاءة قضية من القضايا التي تطرحها هذه الأعمال اعتماداً على اجتزاء مقطع منها، لأنَّ ما تنطوي عليه لا يتكشف إلاّ بالإنصات للبناء العام الذي ينتظمها، وبالتنبُّه لوشائج يكونُ القارئ مدعُواً لنَسجها عبر جُهدٍ خاص. وذلك برصد المعرفة الشعرية، التي تخترق هذه الأعمال، وبرصد تحقُّقها النصي الذي يَصُونُ تكتُّمَه انسجاماً مع المحو الموجِّه له. ولعَلَّ هذا ما يجعَل مهمة تقديم شعر محمد بنيس شاقة.

ينتزع الشاعر محمد بنيس عنوان ديوانه الأخير من إحدى قصائد الديوان فيُمكّنُ هذا العنوان من وَسْمٍ عام، ينضَافُ إلى الوَسْمِ الخاص الذي اضطلع به في القصيدة الأخيرة من الديوان. لقد اقترن العنوان بهذه القصيدة قبل أن ينتقل إلى وسمٍ عام. وفي هذا الانتقال وبه كان يُضاعفُ دَلالته. اعتلاءُ "هناك تبقى" للقصيدة هو غيره في اعتلاء هذا العنوان للديوان بكامله. في الوضع الأول يقترن "الهناك" بالعلو وبمكان يُؤثِّثه الحجر، يحضُر معه جبل العلام، حَيْثُ يرقد الصُّوفي مولاي عبد السلام بنمشيش مُحاطاً بحجرٍ له أسراره. وفي ضوء ذلك يُصبح المخاطَب في فعل "تبقى" هو هذا الصُّوفي ذاته مادامت القصيدةُ إنصاتا لُمقام بنمشيش ولعشقه للحجر. وهكذا يَحْضُرُ المكان الذي إليه تُشير كلمة "هناك" في العنوان، مُنطويا على تاريخه وطُقُوسه. حُضُور لا يتم إلاّ عبر الحجر وأسراره. إنّه الحُضور الذي يَهَبُ الحجر ذاكرةً ويحُثُّ العابرين على النبش فيها. يقول محمد بنيس:

بالأحجارِ تَنظُرُ إلى الأرضِ تعلو عندَها حركةٌ جَبَليّين تظهرُ ليّنةً باحثةً عن التآلف مَعَ تدفُّقِ أحجارٍ هي سرٌّ مديح يَحفَظُونه عن ظَهرِ قلبٍ كانَ نزل على الناجين من مذابح فاس

أحجارٌ يُغطّيها نزيفٌ تَمزَّق عبر طُرق القتل عبر ظلمات يَعْسُر محوُهنَّ بممحاة النسيان عبر أنينٍ لاَ يزَال يقطر من أنفاق الخناجر[1].

مُقام من تتوجّه إليه القصيدة مَسْكُونٌ بصمت يشهدُ عليه الحجر. صَمْتٌ تُنْجزُ له القصيدة قراءةً من موقعٍ يُنصتُ للتاريخ، بوعي مُدْرِكٍ لما يَصِلُ التاريخ بالشعر وما يَفْصِلُ بينهما في آن. في هذه القراءة تُعيدُ القصيدةُ كتابةَ القتل الشّنيع الذي تعرض له مولاي عبد السلام بنمشيش. يقول بنيس مومئاً لهذا القتل:

غير أنَّ دماً هنا
في فَجْرٍ باردٍ كان
يَسيل
قُربَ الماء أعطى سيدٌ دَمَه

بِدُون مقابل
أعطى لسكّين (أو قصبة)
رقبة الشيخ انظروا
إلى شفقٍ يتكرّرُ دمُه في كُلِّ وقت من
أوقات الصّبر
هنا شَبَحٌ كان يقتربُ
أُحسُّ يديَّ تمتلئان بالأمداح
أسْتَلُّ صَمتاً من الأحجارِ
يُمكِنُ أن أستضيف دمَ الشيخ
كَما لو أن جَسَدي
مجرَّد هواءٍ كَبُر بين ترانيمَ تتآلفُ
فوقَ شفتي
من حينٍ إلى حين[2]

هو ذا أحَدُ الإمكانات المحتملة لقراءة عبارة "هناك تبقى" في وضعها الأول، أي في اعتلائها للقصيدة الأخيرة من الديوان. أمّا تحولها إلى عنوان عام، فيُقلّصُ من إجرائية هذا الإمكان ويَفْتَحُ مَسلكاً آخر مُغايراً. ذلك أنَّ "الهناك" يُصبح، في الوضع الثاني، دالاً على المكان الكتابي أو على مقامات الكتابة. والقارئُ لأعمال محمد بنيس ولدراساته النظرية يُدركُ شغف هذا الشاعر بالمجهول والبعيد. ولا تعني إحالةُ "الهناك" على المكان الكتابي انفصالاً عن المكان الحسي. ذلك أن العلاقة بين المكانين متشعِّبة نظرياً بما يتجاوزُ حدود هذه الورقة التقديمية كما ألمحنا إلى ذلك سابقاً. بإحالة "الهناك" على البعيد المشدود إلى مقامات الكتابة، يُصبحُ المخاطَبُ في كلمة "تبقى" هو الشاعر نَفْسُه. ترجيحُ هذه الدلالة يجعلنا نَسْمَعُ رَنينَ "المكان الوثني" سارياً في "هناك تبقى". وهكذا تنفتحُ إمكاناتُ مُصاحَبة الإقامة في المكان الوثني بوصفها أحد المداخل المسعفة في الاقتراب من تجربة محمد بنيس الشعرية. وهذا الاحتمال ثاوٍ في ديوان "**هناك تبقى**". فقد عَنون الشاعر القصيدة ما قبل الأخيرة في هذا الديوان بما يؤكّد ذلك، إذ اختار لها وَسْمَ "**نفس المكان**". تبدأ القصيدة بقول الشاعر:

ليست يدي
ولربّما
تركتْ يدٌ ظلاًّ على
حجرٍ تبعثَر ناسياً شعبا من الأموات
فالتبست عليَّ يدي
كأن لا شيء يفصلني عن النبضان
نارٌ
تشُق الصَّدر
أزهارٌ تفجّرُ ضوءها حيناً
بعد حين[3].

بداية قصيدة "**نفس المكان**" توجِّهُ القراءة إلى المكان الكتابي. اليَدُ والظل والالتباس والنبضان والنار من عناصر المشهد الكتابي عند محمد بنيس. ذلك ما يعرفه قراؤه. وهذا التوجيه لا يُبعِد المكان الحسي. ومن ثم فإنَّ علاقة المكانين، وعبرها علاقة الكتابة بالحسي، من الوعود الشعرية والنظرية التي تُهيئها أعمالُ بنيس لمقاربات تنتظر زمنها.

هوامش:

(1) محمد بنيس، **هناك تبقى**، دار النهضة العربية، بيروت، ط. 1، 2007، ص. 167.
(2) المرجع السابق، ص. 170 و171.
(3) المرجع السابق، ص. 145.

□ □ □

أجنحة بيضاء.. في قدميها،
محمد الأشعري، دار النهضة العربية،
بيروت، 2007 (88 صفحة).

خصَّ الشاعر محمد الأشعري ديوانه الأخير "**أجنحة بيضاء.. في قدميها**" للكتابة عن الأم. ذلك مَا يلمسُه القارئ منذ العتبات الأولى، إذ يعثر على إضاءةٍ يُحَقِّقُها الإهداء لعُنوان الديوان. وهي الإضاءة التي تُوجِّهُ، أيضا، انطلاقَ القارئ في مُصَاحَبَةِ القصائد. في الإهداء نقرأ: "إلى أُمي في العَنوان الذي تركَتْه لي". بهذا النص الموازي، يرُومُ الديوانُ الانتساب إلى الكتابات التي اتخذت من موضوعة الأم نواةً لها. كتاباتٌ أقامت في خبايا هذه النواة وشَعّبت دلالاتها عَبر الحفر فيها. وبهذا النص الموازي أيضا، يتبدَّى أن الكتابة عن الأم تَمّت من موقع الفقد. ومن ثم فإنَّ النواة الملمح إليها تتفاعلُ مع الموت، وفي هذا التفاعل تتولّدُ لُغَةٌ تَنْبني فيما هي تَبْني دلالات هذا التفاعل.

للموت دوماً أثره. أثرٌ يختلفُ الحفرُ فيه باختلاف الذوات. نعثر على الإلماح الأول لهذا الأثر في الإهداء، بوصفه نصاً مُوازيا، انطلاقاً من إشارتين، هما كلمة "عنوان" وعبارة "تركته لي". بهما يخُطُّ الشاعر لإمكانٍ من إمكانات قراءة علاقة مصدر الإهداء بوجهته. وبهما، أيضا، يُضيء الفقد. إضاءةٌ تَحْتَفظ بالمعتم، انسجاماً مع عُمق النواة وغُموضِ الموت، وانسجاماً أيضاً مع ما يقتضيه الإهداء في الشِّعر مقارنةً مع الإهداء في غير الشعر. فعبارة "تركَتْه لي" تُلمِحُ إلى الموت وتبني سياقاً أول للوَسْم: "**أجنحة بيضاء... في قدميها**". سياق يُتيحُ تأوُّل هذا الوسم عبر الرَّحيل الذي يُلبسُ الكلمات معاني أخرى.

علينا، انسجاما مع ما يَصِلُ الموت بالأثر، أن نبحث عن العنوان الذي تركه الرحيل. ومنه

تَسْتَنبتُ المداخل الممكنة لقراءة الموت عندما يمتد إلى الأم. قد يستقيم هذا البحث وقد لا يستقيم، بل قد يتحولُ إلى مفارقة. ذلك أنَّ العُنوانَ عَلامَةُ إقامة وسكن. وبزوال الإقامة يكُفُّ العنوان عن أن يكون عنواناً، على النحو الذي يُحَرِّضُ على قراءة كلمة "العنوان" بوصفها علامة على إقامة أخرى، مما يَهَبُ هذه الكلمة إشعاعاً دلالياً ويُحوِّلها إلى منفذ قرائي واعد.

قد يكون العنوان الذي تركته الأم هو، في التأويل القريب، قبرُها. هذا الاحتمال الذي ينفتح في القراءة الأولى للإهداء لا تُرجِّحه القصائد، لأنها لا تتوجَّه إلى القبر ولا تستثمر أبعاده، وإن ظلَّ الموت سارياً في الديوان بكامله. وقد يكون العنوان الذي تركته الأم هو، في تأويل آخر، أثرُها، بعد أن أصبحت إقامتها لمن كابد الفقد، هي الذكرى. ذكرى تجعلُ الإقامة الثانية موشُومةً بالنبل والعطاء والبذل، لتحضرَ عبر الفجيعة. غير أن التأويل البعيد، فيما نزعم، هو الذي يَجْعَلُ العنوان دالا على الرَّحِم. ذلك ما لا تقوله القصائد، ولكن القراءة تحدسه في البياضات التي غالباً ما تكون المواقعَ الخصيبةَ التي نعثر فيها على الشعر.

لعل ما يُرجِّح التأويل الثالث لما تنطوي عليه كلمة "عنوان"، في الإهداء، هو القصيدة الأولى الموسومة "**استحالة**". ترجيحٌ لا يَستقيمُ إلاَّ بقراءة خاصَّة، أو لربَّما لا يستقيم إلاَّ في القراءة. فكلما تَقَدَّم المهتم بالشِّعر في سنّه القرائي، أي في مُصاحَبَة القصائد، تحصَّل له أنَّ مَا يتوهَّمُ العثُورَ عليه في القصائد لا يُوجدُ مَفصولاً عنه، وأنَّ تفاعُله معها هُوَ ما يُولِّدُ مَعْنىً يَظَلُّ مشتركا بين الشاعر والقارئ، فتَسْقُط ملكية هذا المعنى لأنَّه حصيلةُ تفاعل.

سنعتبر أنَّ الوسم "**استحالة**" لا يَدُلُّ على التحول بقدر ما يدُلُّ على نقيض الإمكان، مما يجعل العُنوانَ، الذي تَركَهُ الرحيل، مُقترناً بالاستحالة، لأنَّ استحضار الرَّحم يَنْطَوي عليها ويكشِفُ أنَّ شُسُوعَ العالم أضيق من رحابة يكتسيها الرحم في حالة الفقد والفجيعة.

ليس هذا التأويل الذي يَسْتَنِدُ إلى الرَّحم جديداً في قراءة الشعر، إذ يحضُر في المقاربات التي تستَنِدُ إلى علم النفس. وليست هذه الخلفية هي ما يَدعو إلى التحفظ من هذه المقاربات وإنما نِسيانها لمادة المقاربة أي اللغة. فكلما كانت هذه المادة منطلَق توفير عناصر التأويل، فإنَّ الانفتاح، فيما بعد، على العلوم الإنسانية يُعَدُّ عُنْصُرَ ثراء وإخصاب للتأويل. أما أن تَتَحوَّلَ بعضُ نتائجِ هذه العلوم إلى قبليات تحْجُبُ النصوص، التي تنطلق منها لِتَرْسيخ صلاحيتها التحليلية من خارج التحليل نفسه، فَهُوَ ما لا يُكَرِّسُ إلاَّ البُعدَ عن النُّصوص، الذي لا إبعاد ولا أبعَاد فيه.

الانطلاق من اللغة للنَّبش عن رَحِم مُفترَض، نَستلهمه من ولع الناقد عبد الفتاح كيليطو بالدوال، وبالإقامة فيها إلى حدّ تحقيق فيض المعنى. ذلك ما أنجزه لما توقف

عند دلالة الحب الأول في قول أبي تمام:

نَقِّل فُؤادكَ حَيْثُ شئتَ منَ الهَوى

مَا الحب إلاّ للحبيبِ الأوَّل

فقد عارض كيليطو المعنى الذي اقترن بهذا البيت في الشروح المنجزة له، وعدَّ أنَّ المقصود بالحب الأول حُبُّ الأم [1]. وعَضَّدَ تأويله بالبيت الذي تَلاَ البيت السابق. وفيه يقولُ أبو تمام:

كَمْ مَنْزِلٍ في الأرض يألَفُه الفتى

وحنينُه أبداً لأول مَنْزِلِ

وهكذا عثر كيليطو في المنزل الأول على الرحم، معتبراً أن "المنزل الأول" من العبارات المشيرة إلى الطبقة النفسية المغطاة التي يقُومُ الشعر بكَشْفِها[2].

استهداء بإلماعة كيليطو، يمكن أن نعُدَّ كلمة "العنوان"، في إهداء محمد الأشعري، مُحيلة على المنزل الأول، أي الرحم. أليست كلمة العنوان لصيقة بالمنزل؟. ولما كانت الكلمة في سياق الديوان مقترنة بالمنزل الأول، فإنَّ العنوان يحتملُ معنى الرحم. لهذا الافتراض ما يُرجِّحه من داخل لغة القصيدة الأولى الموسومة "استحالة"، فيها نقرأ:

وحتى لو كان المكان شاسعاً

شُسوعَ بُحيرة

أو غابة

أو مدينة نائمة

فإنني لم أكن لأشغل سوى

هذا الحيز الصَّغير

الذي يُشبه رحماً[3].

يُمكنُ إجمالُ ما يُرجِّحُ الافتراض السابق في:

أ- دلالة الوسم الذي اعتمده الأشعري في توسُّله بكلمة "استحالة". فالعثور على العنوان الذي تركته الأم مُستحيل كما العودة إلى الرحم تماماً.

ب- الاحتفاء بالحيز الصَّغير والنفور من الشُّسوع. فالحيزُ الصغير يغدو أكثر رحابةً من شسوع لا شُسُوعَ فيه.

ج- تشبيه الحيز الصغير المبتغى بالرحم. ليس التشبيه اعتباطياً، بل يَقتَرِنُ بتخيُّل تظل جذوره مشدودةً إلى ما سَمَّاه كيليطو بالطبقة النفسية المغطاة. فَصلُ التشبيه عن هذا التخيُّل بحمولته اختزالٌ له في وظيفَة التزيين أو وظيفة التوضيح. صحيح أن التشبيه قد يُوَضِّح، ولكن أبعد مما تزعمُ البلاغة عندما تُقيِّده بأركانٍ صورية.

هذه المؤشرات الأولى، التي تُعضِّد افتراض الرحم مدخلاً للقراءة، تتقوَّى كلَّما تقدمنا في القصيدة. فاعتماد الرحم موقعاً للتأويل يجعلُ القراءة منشغلة بمسعى العثُور على تواردات الرحم، انطلاقاً من دوال أخرى، ومُنْشغلةً أيضا بتراكيب تحتمِلُ المعنى الموجِّه للتأويل.

فالأشعري يُواصلُ الاحتفاء بالحيز الصغير بوصفه الحيز الوحيد الذي يُلائمه ويُحَقِّقُ له القرب الأمثل كما يُصرح في المقطعين التاليين للمقطع السابق. إذا قرأنا الملاءمة والقرب الأمثل في ضوء إلْمَاعة كيليطو السابقة، فإن العنوان، الذي تركته الأم، يصبح وشيك التماهي مع الرحم. في هذين

المقطعين يقول الأشعري:

(...)
والحيز الوحيد الذي يُلائمُ مزاجي
هو هذا الرُّكنُ القَصي
حيثُ تَقبعُ تفاصيلي كُلُّها
(...)
هنا أُحَقِّقُ ذلك القرب الأمثل
مع التلاشي
حيثُ يُصبحُ الموت المتربِّص
نوعاً من الذكرى[4]

رُكْنٌ قصي، فيه تقبعُ التفاصيل ويتحقَّقُ التلاشي. ألا يحتملُ هذا الركن معنى الرحم؟ بمواصلة التَّقصي نعثر على عبارة تُعضِّدُ هذا الاحتمال. إنَّها عبارة "الفطام الصعب"[5]، التي تَستَحضرُ المنزل الأول. وهو ما يجعل الفطام الأول هو عينُه الانفصال عن الرحم. إنَّه انفصالٌ يَهَبُ الحياة، ولكنَّه مَسكُونٌ في الآن ذاته بموت أول.

منزلٌ أول، فطام أول، موت أول. عبارات نَصُوغها استرشاداً بدرس كيليطو، لنعتبرها المداخل الخصيبة في قراءة الموت الثاني. فالفراق الثاني مُضْمَرٌ في الفراق الأول المؤشَّر عليه بالانفصال عن الرَّحِم.

واللافت أن الشاعر يحتمي برَحِم من كلمات. فهو الممكن أمام الاستحالة المنصوص عليها، منذ الوسم الذي اعتلى القصيدة الأولى في الديوان. نلمس هذا الرحم في المقطع ما قبل الأخير. فيه يقول الأشعري:

(...)
هذا الفطامُ الصَّعب
هنا أكادُ أجْزِم
أنَّ الكَلمات التي تَنسُجُ جَسَدي
هي نفسُها التي أجري
وراء رِيشها
مغموراً برغبة قُصوى
أن نَعْثُر ذَاتَ يوم
على حِبْرٍ يَجمَعُنا
في حلكة واحدة[6].

لننتبه إلى آخر المقطع. ولنقرأ، في ضوء التأويل السابق، قول الشاعر: "حبرٌ يجمعنا في حلكة واحدة". الجمع في حلكة واحدة. إنَّها حُلكة الرحم. غير أنه رحمٌ من حبر. هو ذا الممكن. مُمْكنٌ تُتيحُهُ الكتابة. فيها يلتقي الشاعر بأمِّه بعد الموت الأول والموت الثاني.

لم نقم في كل ما تقدم إلاّ بوَصل كلمة "عنوان"، التي استوقفتنا في الإهداء، بقصيدة "**استحالة**". وَصْلٌ أغرى بالنبش في القصيدة من منفذ واعد قرائياً، دون أن نكُفَّ عن التنصيص على أنه مُجرَّد احتمال. وهو بذلك لا يتقدم بوصفه بديلا عن منافذ أخرى، تظلُّ مُشرعة.

هوامش:

(1) عبد الفتاح كيليطو، **الحكاية والتأويل**، دار توبقال، البيضاء، ط. 1، 1988، ص. 19.
(2) **المرجع السابق**، الصفحة ذاتها.
(3) محمد الأشعري، **أجنحة بيضاء.. في قدميها**، دار النهضة العربية، ط. 1، 2007، ص. 9.
(4) **المرجع السابق**، ص. 10 و11.
(5) **المرجع السابق**، ص. 13.
(6) **المرجع السابق**، الصفحة ذاتها.

□ □ □

على انفراد، حسن نجمي، دار النهضة العربية، بيروت، 2007، (144 صفحة).

ابتداء من العنوان، يخطُّ الشاعر حسن نجمي منطلَق مسار سرّي لعزلة خاصة. عُزلَةٌ لا تَقُومُ على البعد عن الآخر، بمختلف تجلياته، وإنما تقوم على رؤية تَنحتُ الخاصَّ من داخل التعالُق ذاته، ولكن بيقَظَة يُمليها الانفراد. على انفراد، ولكن بصحبة النُّصوص والأموات الذين يكُفُّونَ عن أن يظلُّوا أمواتا بفضل هذه الصُّحبة. صُحبةٌ هي عينها الانفراد.

الانفراد صُحبةٌ مع النصوص وتعالقٌ مع الشعراء والمبدعين. إنه إقامةٌ في التعالق لا في العزلة، ولكن هذه الإقامة تبني، في الآن ذاته، معنى آخر للعزلة. هو ذا ما تُعضّده القصائد التي تَصَدَّرها عنوان **امتثالات**. ذلك أنَّ الشاعر توسَّل بأربعة عناوين داخلية كُبرى قَسَّم القصائد وَفْقَها. وهذه العناوين هي: **امتثالات، مرايا، تاريخ الليل، ودفتر الشذرات**. ليسَ التقسيم عفوياً، بل يحتكم إلى خَصيصة الاختلاف التي تُميِّز كلَّ قسمٍ عن الآخر. ولعلَّ ما يَكشفُ هذا الاختلاف رهانُ القسم الأول على النفَس السردي وعلى خلق تَعايُشٍ بين الشعر والنثر، في مقابل رهانِ القسم الرابع على التشذير والاقتصاد في القول.

يُعدُّ هذا الاختلاف، الذي مَثَّلنا له بما يُميِّز الرهان الكتابي في القسم الأول عن رهانِ القسم الرابع؛ منفذاً قرائياً مغايراً للمنفذ الذي ألمحنا إليه في البداية انطلاقا من الوشيجة التي تَشُدُّ الانفراد إلى الصُّحبة. وإذا كانَ المنفذُ الأول واعداً بمَسَالكه، فإنَّ سُبُلَ هذه المسالك مُخالفة لما نَرُومُ الاستدلال عليه، مما يلزمنا بقَصْرِ تقديمنا لديوان حسن نجمي على المنفذ الثاني. وهو المنفذ الذي سنستدل عليه اعتماداً على بعضِ قصائد القسم الأول الموسوم: **امتثالات**.

ثمة، في **امتثالات**، احتفاءٌ بالعمى على نحو لافت. إنه العمى البصير بخبايا الأشياء وبما لا يُرى المحجوبِ بعنف ما يُرى. احتفاءٌ يُنجزُه الشاعر حسن نجمي عبر بورخيس الذي خبر العمى ومَكّن الظلمة من نُورٍ خفي. ولكن الامتثالات ليست، باحتفائها الملمح إليه، تَوجُّها إلى الموضوع في ذاته، وإن حفرت فيه، وإنَّما هي إنصاتٌ لنصوص قادمة من كتابة خاصة تحتفظ بتفرُّدها. نُصوصٌ يُحاورها الشاعر وهو يُعيدُ كتابتها، وعبر هذه المحاورة يتحقق الحفر في الموضوع. والذات الكاتبة لا تنكر ذلك لأنها تتعمدُ وسمَ القصائد بامتثالات.

تختار إعادة الكتابة، في القسم الأول من الديوان، موقع الامتثال. ذلك ما يصرِّح به الشاعر. امتثال يُعطي للغياب حُضُوراً خاصاً، لأنَّهُ يشتغل على الأموات. اشتغال يَهَبُ الغيابَ مُثُولاً، ويضعُ الكتابة في مِنْطَقَةٍ تتنوَّعُ دلالاتها بتنوع الدلالة التي ينطوي عليها جذر كلمة "امتثال"، بما يستحضره من تمثيلٍ وتَمثُّلٍ ومُماثلة[1]. إنَّه جذر يستقي دلالته من التخييل، على نحو يُحذِّرُ القارئ

من الاستسلام لدلالة الخضوع التي ينطوي عليها الامتثال، وإن ظلت هذه الدلالة نَفْسُها مشدودة إلى الإملاء الذي يُغري بقراءة تنصتُ للأصوات التي يستضيفها الشعر. ولعل هذا ما تُحرِّضُ عليه القصيدة الثالثة في هذا الامتثال بتشديدها على الإملاء كما سنوضح ذلك فيما بعد.

استيعابُ الامتثال من داخل التمثُّل والمماثلة يُبرزُ وضعَ التخييل في الممارسة النصية، ويُضيء المسافة التي تُقيمُها هذه الممارسة مع النص الغائب الذي يُمثِّلُ طِرسَها، بما يكشفُ أنَّ رِهانَ القسم الأول من ديوان "**على انفراد**" هو الكتابة عبر نصّ آخر. كتابة به ومعه وفيه، امتثالاً وتمثُّلاً. ولنا أن نرجِّح فرضية هذا التأويل انطلاقا من القصائد الأربع الأولى التي خصَّها الشاعر حسن نجمي لبورخيس.

1. القصيدة الأولى:

عنون الشاعر القصيدة الأولى باسم بورخيس وبناها على شكل مخاطبة. وهو ما جعل المعنى يتأسَّسُ في العلاقة التي يفتحها المتكلم، في القصيدةِ، مع المخاطَب فيها. علاقةٌ يُضيئُها لفظ "مثلك" الذي تكرر ثلاث مرات. بهذا التكرار يتبدَّى أنَّ المماثلة تنطلق من العمى وتحفر فيه وتجتازه إلى الكتابة ذاتها. في هذا الحفر تتعدَّدُ دلالة العمى. تعدُّدٌ يُعوِّلُ على المسافة بين الشاعر وبورخيس ويُنصتُ لِضَوْءٍ لا ضوء فيه ولِسَوادٍ مُبَجَّل. فيه وبه تتمُّ الرؤية. يقول الشاعر:

لا أُحِبُّ أن أرى ما يُرى
أعمى مثلك
ولَسْتُ نَادماً على شيء تركتُه في الضوء[2]

هكذا يكُفُّ العمى عن الإحالة على ما أصاب بُورخيس ليُحيلَ على ضَوء الكتابة. فَلاَ شيء خارج الكتابة يستحق الندم. فالقصيدة تمتَثِلُ لنَصِّها الغائب وتُنجزُ تأويلاً له، يُلمِح، بصمت، إلى الضوء الذي أرسته كتاباتُ بورخيس في نهوضها على الإدهاش والمباغتة.

2. القصيدة الثانية:

تبدو القصيدة الثانية مُتحصِّلةً عن سَابِقَتِها، لأنَّها في عُزلةِ الضّوء تُقيم، مادام الضوء العامّ لا ضوء فيه. مَا يُعيدُ للضَّوء ضياءه هو الانفراد بوصفه صُحبة، سواء تعلق الأمر بالنص الممتثِل (بكسر التاء) أو بالنص الممتثَل (بفتح التاء). الانفراد إذن هو ضوء العمى. فقد عنون الشاعر حسن نجمي هذه القصيدة على النحو الآتي "**أعزل في الضوء**". عزلةٌ لها فضاؤها الخاص. يستَعيضُ فيها الأعزل عن الغير بصُحبةٍ تَستندُ إلى الغيم والعكازة والنفس. وهي معانٍ تَحفر في العمى وتُحيل عبره على الكتابة.

يُصَاحِبُ الأعمى نَفْسَهُ كما الكاتب يُصاحِبُ ذاته. عليها يتكئ رَاسِماً إيقاعه الخاص. نقرأ في هذه القصيدة:

يتمشَّى... يُصاحِبُ الغيمُ خُطُواته.
للعُكَّازة إيقاعٌ على الحصى وعلى العشب هسيس.

الملاكُ الأعمى يَخطو مُتَلَذِّذاً بالأرض.
نَسِيَ جَنَاحَيْه. اكتشَفَ معنى أن يتَّكِئَ
على نفسه.
ومعنى أن يَكونَ مع الضَّوء.
على انفراد
يسمعُ وَقْعَ خُطواته على الحَصَى
دون أنْ يقلق بشأن الظلام[3].

ما تنفَصِلُ فيه هذه القصيدة عن الأولى هو أنَّها تتوجَّه إلى العمى في ذاته، دون أن تكُفَّ عن وَصْله بالكتابة، وتَصْمُت عن علاقة الشاعر ببورخيس انطلاقا من التخلي عن التخاطب. ولكن العمى، وإن اقترن بضَمير الغائب واستحضر صورة بورخيس، فإنَّه ظَلَّ مُحمَّلاً ببذرة المخاطبة التي زرعتها القصيدة الأولى. أثَرُ هذه البذرة واضِحٌ من تمجيد العمى، أي من تمجيد المشترَك بينَ المتكلّم والمخاطب، لتبقَى المسافة بينهُما مُؤَسَّسة على الامتثال، الذي يَظلُّ سارياً في صمت، قبلَ أن تعودَ القصيدة الثالثة للتصريح به، انطلاقا من الصيغة التالية: "**أنا وبورخيس**"، التي اعتمدها الشاعر عنواناً للقصيدة.

3. القصيدة الثالثة:

"**أنا وبورخيس**" صيغةٌ واضحة إذا قرأناها في سياق التخاطب السابق. ولكن التمعُّن فيها يؤجِّل افتراض الوضوح لينبثق غموضٌ سرّي يَجْعلُ لُعبة الكتابة في هذه القصيدة تداخلاً نصياً خاصاً. تداخلٌ يحتاج إلى إنصاتٍ متأنٍّ يتجاوز الإمكان الذي تُتيحه هذه الورقة التقديمية. لذلك نكتفي بالإشارة إلى المسالك الأولية لقراءة هذا التداخل.

فعُنوان القصيدة يُحيلُ على نَصٍّ مُربك كان كتبه بورخيس عن بورخيس، وسَمَهُ على النحو الآتي "**بورخيس وأنا**". وفيه نقرأ "لقد فهمَ سبينوزا بأنَّ الأشياء تُريد البقاء في كينونتها، فالحجرة تُريد أن تظل حجرة إلى الأبد والنمر يُريد أن يبقى نمراً؛ أمّا أنا فعليَّ أن أبقى في بورخيس، وليس في ذاتي (إن كنت أحداً[4])". ويبلُغ الالتباس أقصاه في نهاية النص، إذ يختمه بورخيس (مَنْ يَخْتِمُه في حقيقة الأمر؟) بقوله: "لستُ أَعْلَمُ أيُّ الاثنين يكتُبُ هذه الصفحة[5]". اللعبة التي تُوجِّه كتابة حسن نجمي لقصيدته تَسْتَحْضِرُ هذا الالتباس وتُضاعِفُ من حدَّته عبر إدماج "أنا" أُخْرى، يتمُّ الجَواز إليها عَبْرَ تلك "الأنا" الملتبسة في نَص بورخيس. يُمكن الإلماح لهذا الجواز بمَا يَصِلُ عنوان قصيدة حسن نجمي ببدايتها، مع التَّنبه إلى النص الموازي الذي تَوسَّط العنوان وبداية القصيدة. وقد استمده نجمي من قصيدة "السَّاهر" لبورخيس. في العنوان نقرأ: "أنا وبورخيس". وفي النص الموازي، يقول بورخيس: "إنَّه يُملي عليَّ هذه القصيدة. وأنا لا أستسيغ ذلك". وفي بداية القصيدة، يقول حسن نجمي:

هذه القصيدة لَيْسَتْ لي–
هو الآن يُمليها عَليَّ بصوتٍ أجشٍّ سرعان ما يتلاشى[6].

الإملاء سارٍ في الامتثال ولكنه يُشيرُ إلى إملاءٍ سبق أن عاشهُ من يُمْلِي. عاشه في مقام من مقامات الكتابة. وبذلك فالشاعر حسن

نجمي وهو يمتثل للإملاء يتمثّله أيضاً بما هو مقام كتابي. ويُجهد في إقناع القارئ أن القصيدة مُمْلاَة على الشاعر الذي يكتفي بنَقْلها كما يَسْمَعُها. لذلك نصَّ على الإملاء في نهاية القصيدة، قائلا:

هو يُملي – وأنا أكتب صَدى شفتين تتلامسان

يُمْلي – كأنَّهُ يُخرج كلمات من ذهبٍ مطمورةً تحت الرَّمل.

يُمْلي – ولا أعرفُ هَل يتكلَّمُ عن نفسه– أم تغتابُه قصيدةُ الآخرين[7]؟

علينا أن ننتبه إلى أنَّ لُعبة الكتابة بالإملاء يُمكنُ أن تحجُبَ عن القارئ ما ينجزه الشاعر. فالقصيدة، وهي تَمْتثلُ للإملاء، لا تنبني من كتابة مَا يُملى وإنما من مشهد الإملاء ذاته، على نحوٍ يُحوّلُ الإملاء إلى موضوع الكتابة. لا تُفْصِحُ القصيدة عَمَّا يُمْلَى إلاّ لماماً وإنّما تتوجَّه إلى فعل الإملاء ذاته، تصِفه وتبرزه وتَفتح حواراً بَيْنَ الشاعر وبورخيس، يكشف، مواربةً، عن تصور بورخيس للنسيان ولنهر هرقليطس، وعن ولعه بالحفر في الكلمات وبفهرس الصحبة، التي اعتبرناها الانفراد في معناه الأبهى.

4. القصيدة الرابعة:

يتقاطع عنوان هذه القصيدة مع العنوان العام للقسم الأول من الديوان، انطلاقا من لفظ الامتثال. ذلك أن حسن نجمي عَنْوَنَها: "**امتثال لبورخيس**"، كاشفا عن موجِّه الامتثال، على نحو يجعلُ اسم بورخيس في العنوان موضوعاً للتأويل وبناء المعنى. تأويل يُنجزه الشاعر، وعلى القارئ أن يسائله. في هذه القصيدة، يرسم الشاعر صورة لبورخيس تركز على الوجه الشعري لهذا المبدع. وبهذه الصورة تتولد دلالة أخرى للامتثال تنضاف إلى دلالة الإملاء التي رَسَّخَتْها القصيدة الثالثة. مسالك قراءة القصيدة الرابعة تبدأ من سعي القارئ إلى رصد العناصر التي اعتمدها الشاعر في رسم صورة لبورخيس، ثم التساؤل عن مصدر هذه العناصر التي تفتح مسافة مع هذا المصدر نفسه، لأنها تحضر عبر استعارات وتتحول إلى لعبة كتابية.

وبالجملة فإن اختيار الشاعر حسن نجمي لعنوان "**امتثالات**"، لوسم موقع إعادة الكتابة في القسم الأول من الديوان، ينطوي على دلالات عديدة يسمح بها تعدُّد ثاوٍ في الجذر اللغوي الذي منه تنحدر كلمة "امتثال". كما أن هذا الاختيار ينطوي على التواضع الذي يستوجبُه استحضار الكتابة لبورخيس، لما يُجَسِّدُه هذا المبدع في تاريخ الكتابة وفي توسيع مفهومها، ولما يُجَسِّدُه أيضا علمه وخبرته وإبداعه من تواضع يُعلِّمنا الصَّمت والتمييز بين كتابة تقود إلى التواضع وأخرى تُبعدُ عنه فتبتعدُ عن استحقاق اسمها.

هوامش:

(1) ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، بدون تاريخ.

(2) حسن نجمي، **على انفراد**، دار النهضة، بيروت، 2007، ص. 17.

(3) **المرجع السابق**، ص. 18.

(4) خ. ل. بورخيس، **المرايا والمتاهات**، ترجمة إبراهيم الخطيب، دار توبقال، ط. 1، 1987، ص. 87.

(5) المرجع السابق: الصفحة ذاتها.
(6) على انفراد، ص. 19.
(7) المرجع السابق، ص. 20.

❑ ❑ ❑

كم يبعد دون كيشوت؟، محمود عبد الغني، دار النهضة العربية، بيروت، 2007 (99 صفحة).

بإيجاز بَيِّن تُطالعنا مُعظم قصائد ديوان "**كم يبعد دون كيشوت؟**" لمحمود عبد الغني. إيجازٌ لا يتكشَّفُ من حجم هذه القصائد فحسب، وإنَّما أيضاً من توزيع سطورها ومن طريقة قولها للأشياء. فالقصائد لا تتوسَّل بالتكثيف الدلالي وإن اعتمدت الإيجاز، لأنها لا تقوم على الغموض، أو على الأقل لا تُراهن عليه. فهي تتعمَّد وصفا ظاهرةً بسيط، يُوهم أن هذه القصائد لا تَرومُ معنى آخر أبعد مما يتحصَّلُ من القراءة الأولى لها. غير أنَّ القارئَ لا يَكُفُّ عن التساؤل مع نهاية كُلِّ قصيدة عما تُخفيه أي عن المتواري خلفَ ما تقولُه. تَحدسه القراءة الأولى دونَ أن تَقْوى عن رَسْمِ ملامحه. إلا أنَّ هذا الحدس يُعدُّ منطلق تغيير مواقع التأمل ليبدأ احتمال القراءة في الاتساع. طريقةُ الصَّوغ في ديوان "**كم يبعد دون كيشوت؟**" تسمحُ، في ضوء ما تقدم وفي ضوء الاتساع الذي تتهيَّأ له القراءة، بافتراضين. الأول ترجيح أنَّ القصائد تحتفظُ بنوعٍ من الحياد في المسافة التي تبنيها مع ما تُومئُ إليه حتى عندما يطغى ضمير المتكلم، ذلك أن بعض القصائد اعتمدت ضمير المخاطَب. وبهذا الحياد تتسنَّى مُصاحبة القصائد على أنَّها رَصْدٌ لمظاهر وسلوكات من اليومي في انفصال عما يُحيل عليه ضَميرُ المتكلم. الافتراض الثاني ينطلق من فَصْلِ القصائد عن كلِّ حياد محتمل أو من عَدِّ ما قد يبدُو حياداً إخْفاءً لما يرتبط بضمير المتكلم، وهكذا يُصبِحُ ضمير المخاطب الذي يَحْضُر في بعض القصائد هو عينُه ضمير المتكلم انسجاما مع الإخفاء المومأ إليه.

بناءً على الافتراض الثاني، الذي يمتلك ما يُرجِّحُه على سابقه، تبدأُ القراءة في التساؤل عن دون كيشوت الذي يَظْهرُ ويختفي. يَظْهر في العنوان العام بما يُدَعِّم وظيفته الدلالية مادام يَحضُر في وَسْمٍ يَطول الديوان بكامله، ويختفي، دون أن يختفي في القصائد الأولى، إلى أن يَظْهَرَ في القصيدة التاسعة التي اعتمدت عُنواناً ينْسَجِمُ مع زعْم لُعْبة الظُّهور والاختفاء. فقد جاء العنوان على النحو الآتي: "**حين يعود دون كيشوت**". والقصيدتان الأخريان اللتان حملتا اسم دون كيشوت في عنوانهما يُعضِّدان اللُّعبة السَّابقة، انطلاقاً من التنصيص على النوم. الأولى بعنوان "**دون كيشوت النائم**" والثانية بعنوان "**نام دون كيشوت**". وهكذا تشترك العناوين في ما تُجَسِّدُه القصائد. عودة دون كيشوت أو نموه في العناوين يتداخل مع وضعية دون كيشوت، في الديوان، الذي يخْتفي (ينام بصوغ العنوانيْن السابقين) ثم يظهر أي يعود. ولكن العنوان العام للديوان لا

يُرجّح، فيما نزعم دائماً، إلا شقاً من هذه الوضعية، أي شق العودة. فالاستفهام في العنوان العام "كم يبعد دون كيشوت؟" ليس إلاّ صيغةً بلاغية، لا تنطوي على معنى الاستفهام بقدرٍ ما تنطوي على معنى النفي، الذي يَسْمح بِفهم العنوان عبر صيغة إثبات مفترضة أخرى هي: "دون كيشوت بيننا" إذا قرأنا كلمة "يبعد" على أنّها مضارع فعل ثلاثي، أما إذا قرأنا الكلمة على أنها مضارع الرباعي المزيد بالهمزة فإنّ الصّيغة المفترضة تُصبح على النحو التالي: "دون كيشوت لا ينفك يعود" وإن كانت علامة الاستفهام المثبتة في العنوان تُلغي الاحتمال الثاني. عموماً فإن الصيغتين المفترضتين متقاربتان، وتَهَبان شخصية دون كيشوت كفايةً قرائية عبر الحضور والغياب في الديوان.

ليس الظهورُ والاختفاء إلاّ مُلاحظة أولى، على القراءة أن تستند إليها وتُراعيها في بناء التأويل. وهي ملاحظةٌ تظلُّ رَهينةً بالدلالة التي يُشْغَلُ بها الديوان شخصية دون كيشوت. ذلك أن القارئ يَنْطَلِقُ في مُصاحبة الديوان، مُضمراً التساؤل عن هذه الدلالة. تَساؤلٌ لا يكُفُّ، شأنه شأن دون كيشوت، عن العودة. ولا يتوقّف القارئ عن رَصْد مظاهر حضور دون كيشوت، بل إنّ القارئ يُمْكِنُ أن يُسَوِّغ هذا الحضور ويستدل عليه حتّى من إشارات محدودة، إرضاءً لما يُحَرِّضُ عليه العنوان العام للديوان. ذلك ما نستطيع أن نُمثِّلَ له بالقصيدة الثانية، التي يُمْكِنُ ألاّ نعثر لها على ما يشدُّها إلى الشخصية المحورية المثبتة في العنوان العام إنْ قرأناها في انفصال عن هذا العنوان. ولكن إذا استحضرنا هذا الوسم العام فإنّ البحث عن علاقة القصيدة بدون كيشوت تُصبح شرعية مَهْما تَقَلَّصت العناصر المحرِّضَة على هذا البحث.

نقرأ في هذه القصيدة التي عُنوانها "**قطيعي**":

تَأْتِي الأفكار وتَذْهب.
تأتي الأفكارُ وتذهب.
هي الآنَ قطَارَات،
غير أنَّها لا تَضيع.
انتظرتُها
حتى حرقَ غلْيُوني قَميصي
سمعتُها تَئِن
رأيتُها تمشي مشيةَ ملك متنكِّر.
فَمُهَا مَازَالَ مَفْتُوحاً
خِفْتُ أن يدلف منه التراب
نطَقت الكلمة الأخيرة
رددت بالإشارة
وعدت إلى كلماتي أحصيها
قطيعي لم تضِع منه رأس واحدة[1].

بعنوان القصيدة وسطرها الأخير، قد يستدعي القارئ، في انسجام مع إغراء العنوان العام للديوان، حكاية الفتى الذي كان الفلاح يعذبه، في رواية سيربانتس، وهو يقول له: "قلّل الكلام وافتح عينك"، فيجيبُه الفتى: "أعدُك بأن أكُون من الآن فصاعداً أكثر يقظة تجاه القطيع"[2]. ويتبدّى من الحكاية، التي يتَعاطفُ فيها دون كيشوت مع

الفتى، أنَّ هذا الأخير كانَ يرعى قطيع الفلاح ويُضيع نَعْجة كُلَّ يوم. هكذا ينشغل القارئُ بِرَصْدِ ما يفترضُه تداخلاً نَصياً. بهذا الافتراض يمكنُ أنْ يقتربَ من دلالة شخصية دون كيشوت في الديوان ومن التحويل الذي تقُوم به هذه القصيدة، مثلا، للقطيع وهي تنقله من سياقه الأول إلى سياق الشعر، مادام الحديث فيها يرتبط بقطيع من الكلمات. وهكذا فإنَّ كلمةً أو تركيباً قصيراً يُصبحُ، بتوجيه من العنوان العام، مُحمَّلاً بدلالة يفترضُها التداخل النصي الذي تنطلق منه القراءة، استرشاداً بالأهمية التي أولاها الديوان لشخصية دون كيشوت بِجَعْلها بانيةً للعنوان العام ولعناوين داخليين.

هذا الاحتمال الذي تنطوي عليه الكلمات والتراكيب، عندما تُقرأ في علاقتها بشخصية دون كيشوت، يجعل المقاربة التي يدعو إليها الديوان، مهتمة بالوشائج ومنصتة لرنين الكلمات المشدودة إلى هذه الشخصية. فقد نعثر على شخصيات أخرى صامتة في بعض الكلمات كشخصية سانشوبانثا الذي اقترن في رواية سربانتس بحمل سلاح دون كيشوت أو على شخصيات أخرى. ليس العثور على هذا الرنين أو على الشخصيات الثاوية وراء الكلمات أو فيها رِهاناً قرائياً، بقدر ما هو منطلقٌ لإنجاز القراءة. ذلك أن دون كيشوت في الديوان يحيا في سياق آخر، تَسْعى القصائد إلى تحيينه ورَبْطه بصراع في الشعر. بالتنبُّه إلى التحيين الذي تُنجزه القصائد، تنفتحُ مداخل المقاربة الممكنة لهذا الديوان، دون أن يُلغي ذلك مداخل أخرى مُشْرَعة.

هوامش:

(1) محمود عبد الغني، "**كم يبعد دون كيشوت؟**"، دار النهضة العربية، بيروت، ط. 1، 2007، ص. 11 و12.

(2) ميغل دثربانتس، **دون كيخوت دلامانتشا**، ترجمة رفعت عطفة، ورد للطباعة والنشر، دمشق، ط. 1، 2004، ص. 67.

❑ ❑ ❑

أكاد لا أرى ، عدنان ياسين، دار النهضة العربية، بيروت، 2007 (91 صفحة) .

تعمد القصائد الأولى في ديوان "**أكاد لا أرى**" لعدنان ياسين، إلى الإيجاز في البناء، قبل أن تتكَفَّلَ القصائد التي تَلتها ببناءٍ يُعَوِّلُ على نَفَس طويل. يروم هذا النفس إدماج الملمح السردي في الشعر بعد تخليصه من نثريته. وذلك استناداً إلى الاستعارة في الأساس الأول، إذ تكاد تكون العنصر المركزي في بناء الديوان. عليها يَقُوم. وبها يُمْكِنُ للقارئ أن يُجَسِّر المسافة بينَ التراكيب والمعاني. هو ذا مَا نَلْمسُه منذ العُنوان الفرعي الأول "**سأُشَمِّرُ عن فرس**" إلى آخر عُنوان فرعي "**أكاد لا أرى**". فما يَجْمَع القصيدتين المنضويتين تحت هذين العُنوانين هو التركيب الاستعاري من جهة، ونُهوض هذا التركيب من جهة أخرى، على توسيع معنى الفرس، وفق ما يُتيحه العُبور بوصفه سِمَةً لهذا التركيب. فالعنوان الفرعي الأول مُنْطوٍ على

خصيصة مميزة لهذا التركيب، تتبدَّى من تكسير ما اقترن به فعل التشمير، على نحو يُخرج الفرس من معناه العادي ويَعْبُر به نحو معنى آخر، تُصاحِبُ فيه فَرساً يتوغَّلُ لا في البراري وإنَّما داخل المتكلم نفسه. نقرأ في هذه القصيدة:

سأُشَمِّرُ عن فَرس
يتوغَّلُ في كَبدي
سأَبُوحُ له بحشَائش عمري
سأُطعمُه
مَا يَصُدُّ قوائمه عن سفوحي
سأتركه يتفَتَّتُ
بينَ ضُلوعِي
فتدقُّ طُبُولُ دمي
دَقَّةً
واحدة
احتفاءً به
وهو يهوي إلى قعرها
نُدفاً باردة[1].

البناء الاستعاري الذي قامت عليه القصيدة بَيِّنٌ في تركيب العنوان نفسه، خلافاً للعُنوان الفرعي للقصيدة الأخيرة "**أكاد لا أرى**"، إذ لا يتحدَّدُ اشتغالُه الاستعاري إلاَّ في التركيب الأوسع، الذي يقترن به في القصيدة، عندما يُصبح تمنُّع الرؤية مُرتبطاً بِفَرسٍ في براري الكلام. نقرأ في بداية القصيدة:

لا أكادُ أرى فرساً واحداً
في براري الكلام
ولكنني أتَشَمَّمُ رائحة الوثب
في طفرة الكلمات العنيدة[2]

من براري الداخل إلى براري الكلام، تشتغل الاستعارة بسريان يشمل الديوان بكامله. ما يعزِّزُ ذلك ليس مَسْعَى القصيدة الأولى والأخيرة إلى العبور بالفرس من معناه العادي إلى معنى مُتولِّد عن الاستعارة فحسب، وإنما، أيضاً، تحوُّل العنوان الفرعي، الذي اعتلى القصيدة الأخيرة إلى عنوان عام. وبذلك تحتَفِظُ عبارة "**أكاد لا أرى**" بحُمولتها الاستعارية حتَّى عندما تنتقل إلى وسم عام للديوان.

هذا الافتراض القرائي، الذي تقترحه الوشيجة بين القصيدة الأولى والأخيرة ويَقترحه تحول العنوان الفرعي الأخير إلى عنوان عام، هو عينُه الذي يُوَجِّه علاقة القصائد الثلاث التي تلت القصيدة الأولى. هذه القصائد هي: "**قد يكون هناك**"، "**من رآه**"، "**سنفتِّشُ عن وجهه**". فاللافت في هذه العناوين اشتراكها في ضمير الغائب المتكتِّم عن إحالته، وهو ما يقتضي البحث عن هذه الإحالة في القصيدة الأولى. بالعودة إليها، يتبدَّى أنَّ الضمير يُحيلُ على الفرس، مما يَهَبُ الحمولة الاستعارية، التي اقترنت بموضوع الإحالة، امتدادها في القصائد الثلاث. ومن ثم تغدو هذه الحمولة مُوجِّهة للقراءة أيضاً.

إن الرهانَ على التركيب الاستعاري في الديوان مُوجِّهٌ كتابي. لذلك على القراءة أن تستهدي به انْسجاماً مع ما تُحرِّض عليه القصائد. استهداءٌ يُهيئ المداخل القرائية، قبل الانتقال إلى مُحَاوِرَة مَا بِهِ تستهدي، لئلا

يتحوَّل الاستهداء إلى خضوع يَفقد وهجه النقدي. ومَعلوم أن هذه الورقة لا تتَّسع إلى هذه المحاورة، التي تظل مفتوحة على دراسة اشتغال التركيب الاستعاري ورَصْد آلياته ومتابعة وضعية المعنى في القصائد. غير أن مالا تُخطئه القراءة الأولى هو أنَّ الاستعارة لا تَشتَغل في تركيب كل القصائد بوتيرة واحدة. إن ثمة تفاوتاً في التركيب الاستعاري. تفاوتٌ يجعل المعنى متأرجحاً بين القرب والبعد. كما يَبْرُزُ هذا التفاوت مرة أخرى من مواقع الاستعارة، أي مما يَعْبُره المعنى الأول ليلبس معنى ثانياً. واللافت أن الديوان عَوَّل كثيراً على البراري، انسجاماً مع الفروسية المخترقة للقصائد. ذلك ما يُمكنُ الإلماح إليه اعتماداً على قصيدتين هما: "**كرنفال الصّدور**" و"**سورة الشوق**". في الأولى نقرأ:

للصَّدرِ واجهَتان
ونافذة تتدفقُ منها
قلوبُ الأحبة
والأمنيات
فَهُزّي إليكِ بنَهْدِ القصيدة
كي يتوهَّجَ عشقي
فأكسر كلَّ المرايا
وكلَّ الظِّلال
وأمسح وجه القمر
ولا تدَعيني أُطاعنُ وحدي
خُيُولَ الصَّبابة عند السَّحَر[3].

يتجاوب هذا المقطع مع الإشارة التي أوردناها بشأن الاستعارة التي تحولت معها البراري، في قصيدة "**سَأُشَمِّرُ عن فرس**"، من فضاءٍ خارجي إلى فضاء داخلي. ويحتفظ المقطع بصدى مورد الاستعارة أو بأثر هذا المورد، مادامت الاستعارة تقوم على حذفٍ يَتْرُكُ أثراً يقودُ التأويل. فالنخيل الذي سَتُصَرِّح به القصيدة، فيما بعد، مُضْمَرٌ في القول: "فَهُزّي إليك بنَهدِ القصيدة"، على نحو يجعل كلمة الصدر، في بداية القصيدة، منطوية على معنى الصحراء. وهو ما تُعزِّزُه صورة الحرب، التي بها تُقدم القصيدةُ العشقَ في القول السابق:

لا تدعيني أُطاعنُ وحدي
خُيولَ الصَّبابة عند السَّحر.

البراري الداخلية منفذ لقراءة القصيدة ومتابعة العشق عبر صحراء تكف عن أن تظل صحراء، وعبر حَرب لا كالحرب. إنَّها البراري التي تُرسِّخُها أيضاً قصيدة "**سورة الشوق**". في هذه القصيدة نقرأ:

ولما غرستُ الأيائل
بيني وبين براريكِ
ورحتُ أحدِّق في ركضِها
في اخضرار حوافرها
عساها تُعَرِّشُ ذات عناق
تقدمتِ نحوي
(وكنت على هودج من حنين
إذ تقدمت نحوي)[4].

تستمد الإيروسية التي انبنى عليها المقطع منذ لفظ "السورة" في العنوان، مروراً بالفعل الأول في المقطع وانتهاء بالهودج الخاص، متخيلها من الصحراء. صحراء تبعدها

الاستعارة عن معنى الفضاء وتؤثثها بقوافل من عشق. ذلك ما ستكشف عنه مقاطع أخرى من القصيدة. في هذه المقاطع نقرأ:

لصحاري سُلَيْمى القوافلُ
طيفُ السَّراب الأخير
الغيومُ تجرجرُها الريح
من حَبل سُرّتِها
(.........)
لصحاريك يا وردة القلب
ريحُ القوافل والغيم
(.........)
ومالي سِوَى غصصي
وقفارُ فؤادي أبسطها
لو تشائين
بين يديك[5]

إنه عشق تقدمه القصيدة عبر مُتخيل يَمْتَحُ من شُسُوع البراري وقوافلها وسرابها وحُروبها. وبهذا التقديم تَهَبُ هذه القصيدة، وقصائد أخرى في الديوان، التركيب الاستعاري وظيفة بنائية رئيسة لا يمكن للقراءة أن تُغفلها.

هوامش:

(1) عدنان ياسين، **"أكاد لا أرى"**، دار النهضة العربية، بيروت، ط. 1، 2007، ص.1 و2.
(2) **المرجع السابق**، ص. 82.
(3) **المرجع السابق**، ص. 19 و20.
(4) **المرجع السابق**، ص. 37.
(5) **المرجع السابق**، ص. 40 و41.

□ □ □

ليلة سريعة العطب، عائشة البصري، دار النهضة العربية، بيروت، 2007 (151 صفحة).

انطلاقا من المجموعة الشعرية **مساءات** 2001 إلى المجموعة الشعرية **ليلة سريعة العطب** 2007، مروراً **بأرق الملائكة** 2004 و**شرفَة مُطفأة** 2004، لم تكف الشاعرة عائشة البصري عن البحث عن صوتها الشعري، الذي به تُحدِّدُ مَلمَحها الخاص في المشهد الشعري المغربي المعاصر. خُدُوشُ البداية واضحةٌ في المجموعة الشعرية الأولى كما هو شأن كُلِّ البدايات. غَيْرَ أنَّ الإصرارَ على الحَفْر والاستمرار في الكتابة أتاحا لِمنجَزِ الشاعرة العُثُورَ على طُرقٍ مَفْتوحة على المستقبل، اعتماداً على تجديد يتحقَّقُ بتوازٍ مع هاجسِ البحث عن الشعر، لأنَّ هذا الهاجس هُو سَبيلُ المُبدع لإنجاز تحوُّل أو تحولات في مساره الكتابي. التحولُ معناه إصرارٌ على الكتابة وعلى الانتساب إلى مَدَارجها، من غير أن يكُونَ نِهاية المسير. إنَّه ثمرةُ تَراكُم كتابي.

لن يُخْطِئَ المتتبِّع لمسار عائشة البصري الكتابي التحول النوعي الذي جسَّده ديوانها الأخير **"ليلة سريعة العطب"** الصادر عن دار النهضة العربية ببيروت. الإقرار بذلك ليسَ مُجَرَّد حُكْم قيمة سابق عن المنجز في هذا الديوان، بل هو استنتاجٌ تُؤكِّدُه بنية الجملة الشعرية من جهة، والوعي الشعري الذي يشتغل في الديوان ويوجِّهه من جهة أخرى.

وقبل مقاربة العناصر المجسِّدَة لهذا الوعي، الذي يُشكِّلُ تحولاً في كتابة عائشة البصري، لابدَّ من البحث عن تجلياته الأولى في أعمالها السابقة.

تجليات التحول المشار إليه سابقاً بدأت منذ الديوان الثالث **شرفة مطفأة**. وقد تجسَّدت دلالياً في الوحدة التي ميَّزت نُصوصَ المجموعة الشعرية، انطلاقا من احتكام هذه النُّصوص إلى مُوَجِّه عام ظلَّ سارياً من بداية المجموعة إلى نهايتها، كما تجسَّدَت تجليات التحول، على مستوى البناء، في توسُّلِ الشاعِرة بقصائد قصيرة انطوت على وَعيٍ بأهمية بناء الخطاب في الإنتاج الشعري.

في **شرفة مطفأة**، يُتابع القارئ ألماً دَفيناً يتجلَّى في غروب أو حنين أو بكاء مؤجَّل. ألمٌ يعزوه الديوان إلى انفصال رَبَطَتْهُ قصائد محدودة بتوتُّر بين ذاتين، قبل أن تحصره معظم القصائد في ذات واحدة تستشعر نهايَتَها مقترنة بأُفُول ضوءٍ ألمح إليه عُنوان المجموعة بشرفة مطفأة. هُناك ذاتٌ تنفصِلُ عن نَفسها بألَمٍ يستحضرُ ظلَ الموت. وهناكَ ضوءٌ يُوشكُ على الانطفاء مُعلناً رَحيلاً ما. ذلك ما كَثَّفَ دلالة وداعٍ حَوَّلَتْهُ القصائد إلى لحظة تأمُّلٍ في الموت بتكثيفٍ في البناء. التكثيفُ الدّلالي، في الديوان، يُوازيه تكثيف في البناء. وهذا أساسُ التَّحول المشار إليه. فقد اختارت القصائد تيمة الموت. وهي تيمة خصيبة وغامضة. كما أنَّ اتساعَها لا حَدَّ له مادام الحديث عن الموت هو نفسهُ الحديث عن الحياة، لتَعَذُّر التفكير فيهما مُنفصلين. هذا الاتساع تحوَّلَ إلى تكثيف، انطلاقا من إحساسٍ بالموت كتجربة ذاتية خَوَّلَت للألم حُضُوراً قوياً وأتاحت للموضوع أنْ يتحوَّلَ إلى دلالة مُرتبطة بسياق هذه التجربة، وانطلاقا، أيضاً من اقتصاد واضحٍ في القول جعلَ القصائد شديدة القصر. فكانت بقصرها إسهاما في إبراز غموض الموت واحتفاظاً للبوح بنَسَبِه الشعري، الذي لا يتخلَّى فيه هذا البوح عن الكتمان أيضا.

في ديوان "**ليلة سريعة العطب**" واصلت عائشة البصري بحثها عن تحوُّلٍ في طُرق كتابتها للشعر، واقتربت من مناطق أخرى كشفت عن وعيها بأهمية التنويع في إنتاج الشعر. وسنقف على ذلك انطلاقا من قصيدتين دالتين في هذا الديوان هما القصيدة الأولى "**عُزلة الرمل**" والقصيدة الثانية "**أجمل من موت في حديقة**" مع التركيز على القصيدة الأولى والاكتفاء بالإلماح إلى الأخرى. قيمةُ القصيدة الأولى واضحَةٌ من بنائها ومن المعنى الجديد الذي تمنحُه لمظهر طبيعي، اعتمادا على الإحساس به بطريقة مغايرة للإحساس العادي العام.

تبدأ هذه القصيدة بالمقطع الآتي:

> ليس غروباً ما بالشمس،
> هو الضوء يُلملِمُ أهدابَهُ
> في حقائب الظلمة لينام.
> ليس شفقاً ما في الأُفق،
> هو الرَّمل يَلعَقُ سيقان الحجر،
> فتتورَّدُ الزُّرقةُ خجلاً من شغف العاشق[1].

اللأفت في المقطع أنَّه يقُوم على بنية تبدأ

بالنفي مُردَفاً بالإثبات، وتكرار هذه البنية هو ما يُحقّقُ تشكُّل المقطع. وبغضِّ النظر عن الإيقاع الذي تُسْهِمُ فيه البنية وتكرارها ولاسيما في تفاعلها مع المفاصل الأخرى للقصيدة، فإنَّ الانتقال من النفي إلى الإثبات يَعتمد دلالياً قَلْبَ ما هو بديهي بتغيير الرؤية إليه والتهييء لاستقبال الدّهشة فيه. هناك نفيٌ لمعنىً ألِفْناه. فما تَعوّدْنا اعتباره غُروباً، تستهلُّ القصيدة الحديث عنه بما يُجدِّدُ الرؤية إليه، أي أنَّ القصيدة تفتح حاسّة العين على إمكان يتجاوز حُدود وَظيفتها العادية. هي ذي وظيفةُ الإثبات المردِف للنفي. وواضح أنَّ رِهانَ البنية، التي يقومُ عليها المقطع، حاضرٌ في تصديرٍ استهلت به عائشة البصري ديوانها، فيه يُقول جلال الدين الرومي "اصغ إلى الأرواح الماثلة في القصائد، دَعْها تأخذكَ حيثُ تشاء". الدّعوة التي تُحدِّدُ دلالة هذا التصدير مُوجَّهة، وفق اشتغال قصيدة "**عزلة الرمل**" إلى القارئ عبر الشاعرة من جهة، وموجَّهَة أيضا من مُنتج التصدير إلى الشاعرة التي حرصت على بَثِّ أرواحٍ في قصائدها. وهذا المُبتغى تَطَلّبَ منها أن ترى بحاسّةٍ تخترقُ الظّاهر مادام التّصدير ينْتسِبُ إلى أحد الساهرين على حياة الباطن واستمراره. وانطلاقا من هذا المبتغى، قدّمت عائشة البصري مظاهر طبيعية عبر علاقات إنسانية، تحوّلت معها هذه المظاهر إلى كائنات تحيا بما يحكم الجسد الإنساني، مع التنصيص على العشق الذي به يفتتحنا المقطع الأول على غُروب منه تسلّلت الشاعرة إلى عُزلة الرمل. مُستهَلُّ القصيدة يَعْمل على تعليق معنى أو جعْله يتوارى. هذا ما ينهضُ به النّفي. أما الإثبات فيبني معنى جديدا لا يُقَدِّمُه المقطع على أنه صورةٌ بلاغية وإنّما يعتبرهُ حقيقة المشهد. تلك وظيفة تكرار ضمير الغائب الذي يُحدِّدُ هُوية المشهد، فيُصْبِحُ مشهد الحمرة، أي الشفق، لا مجرد باعث على العشق، بل يغْدُو هُو عيْنُهُ العشق. إنه خَجَلُ المدى من قُبلة الرمل للحجر. هذا المعنى يَسري في المقطع الثاني ولكن عَبْرَ تعارُضٍ يُكسِّرُ الانسجام الذي حقّقَهُ العشق. فالنفي في المقطع الثاني مُخالفٌ لوضعيته في المقطع الأول. تقول عائشة البصري في المقطع الثاني:

كثبانٌ..
أَجْسادٌ لم تحترق بعد بأنامل شهوةٍ
تتوحّدُ في عراءٍ مُوحِش
تُصيخُ السّمع لخطو مُتوحِّشٍ،
ولُهاثٌ يَنْمُو بين تَجاويفِ الوديانِ
أحراشاً من الخوف [2].

النفي في المقطع الأول هيأ لبناء معنىً لَصيقٍ بالعشق، بينما هيأ في المقطع الثاني لمعنى العزلة، التي اعتمدتها القصيدةُ وسماً عاماً لها. لنوضِّح ذلك. فنقط الحذف بعد كلمة كثبان، يُمكن تعويضُها بأداة العطف (بل) الدالة على الانفصال المنسجم مع معنى المقطع الأول. كثبان بل أجسادٌ. هو ذا المعنى المفترض تلاؤُماً مع ما تقدَّم، غَير أنَّ النَّفي في قول الشاعرة "أجسادٌ لم تحترق بعد بأنامل شهوة" يُخرج الكُثبان عمَّا حَكم علاقة الرمل

بالحجر. ثمة كثبان بمنأى عن حمولة تماس العشق الساري في المقطع الأول. وهو ما جعل الحقل الدلالي، بعد النفي السابق، يتغير، ليحضُر العراء والوحشة والتوجس. وهو حقلٌ مُنْسَجِمٌ مع العزلة التي بها سيُقَدِّمُ المقطع الثالث الرملَ، ترسيخاً لما أومأ إليه العنوان العام للقصيدة. من هذه العزلة تَصُوغ الشاعرة أسئلة عن الموت والحياة وتُتابع رَصْدَ فَضاء الصحراء ولكن بعين تتخلّى عن الحياد وتتوسَّلُ بحاسَّة الشعر كما هو واضحٌ منذ المقطع الأول. وهذا ما عَوَّلَتْ عليه القصيدة بكاملها. ذلك أنَّ الصحراء حضرت في مختلف المقاطع لا بوصفها مكاناً، وإنما بوصفها معنى وبوصفها بوابةً للاقتراب من الذات ومن السحيق أيضا. فأجساد الصحراء "تفتح في أرواحنا نوافذ زمنٍ غابرٍ[3]" تقول عائشة البصري. وعبر هذه النوافذ يتبدَّى الحنينُ والتيه والفراغ، وغيرها من المعاني التي تُقدِّمُها الصحراء بلُغَتها الخاصة، أي الصَّمت. صمتٌ تتراجعُ أمامَ هيبته كلُّ الأصوات، إذ "لا صوتَ يعلُو على صمت الصَّحراء[4]"، ويختزن لا اتساع المعنى وشُسوعَه فحسب، وإنما أبدية الألم وتجدُّده. ذلك ما تومئُ إليه الشاعرة في وَصْلها بين عطش الصحراء ودُمل الحياة. تقول:

سَرابٌ / فراغٌ / توحُّدٌ / وحشةٌ / ظمأٌ...
أوصافٌ للصَّحراء ولروحي رداء.
لو عرفَت الصحراء منبع العطش،
لَبرئت رُوحي من دُمَلِ الحياة[5].

لَن تبرأ الروح من دُمَلِ الحياة لامتناع الشرط. وهو ما يكشف أن أبعاد بناء الدلالة اعتماداً على النفي عديدة. فالقصيدة تنتهي بمقطع ينهض على النفي، فيه تقول عائشة البصري:

لا ذَاكرةَ للرَّمل،
ولا وُثُوقَ في مَهَاوِي الأَقدام
هبةُ هَواء عَبرت
وَمَحَتْ آثارَ الخطْو وَسَائب الكلام[6].

صحيح أن انشغال النفي في القصيدة مُتباين من مقطع لآخر. غير أنَّ اعتمادَهُ في البناء الدلالي ينسجم مع التفاعل الذي تحقَّق للشاعرة مع الصحراء. تفاعل تكشَّفَ فيه النفي بوصفه مُحدِّدا لدلالة الصحراء...

وعموماً فإن القصيدة الأولى "**عزلة الرمل**" تنطوي على تنويع في كتابة عائشة البصري. ذلك أن القصيدة تبني دلالتها انطلاقا من وشائج دقيقة بين مقاطعها دون أن تعتمد نمواً تصاعُدياً، مُعَوِّلة على الصورة، التي تقوم في الغالب الأعم على تقديم الصحراء انطلاقاً من العشق والعُزلة والظمأ.

أما القصيدة الثانية المنطوية على التنويع الكتابي في ديوان "**ليلة سريعة العطب**" فهي، كما سبقت الإشارة، القصيدة الأخيرة الموسومة "**أجمل من موت في حديقة**". في هذه القصيدة يتبدَّى الوعي بالشكل الكتابي. ذلك ما تُجَسِّدُه المزاوجة بين شكلين مختلفين. اختلاف يَلْمسُه القارئ انطلاقا من مراوحة تعتمدها الشاعرة من صفحة إلى أخرى. الشكل الأول يُدْمِجُ البياض في الكتابة وغالبا ما يتخلى عن أدوات الربط

ويعتمد، في ظهوره الأول والثاني، على بنْية اسمية يكاد فيها كل سطر يستقل بمعناه، كما في قول الشاعرة:

وردة عليلةٌ في مزهرية الوقت.
تدفُّقُ الندى على سرير الخضرة.
ارتعاش اليدِ قربَ أناملَ ظامئة.
ارتباك الخجل أمام هَيْبَةِ الحبيب[7].

فهذا الشكل يُجاوِر معانيَ عبر الانفصال المؤشّر عليه بعلامة الترقيم في نهاية كلّ سَطر. ولكنّه تجاورٌ يَنْطوي على دلالة عامة ثاوية وراء الانفصال نفسه. أما الشكل الثاني، الذي تنتقل إليه الشاعرة مناوبة مع الشكل الأول، فيكاد يتخلّى عن البياض. في هذا الشكل، يكتسح السواد فضاء الصفحة ويَعُود الوصل إلى الخطاب انطلاقا من النفَس السَّردي ومن بنية الاستفهام، مما يحقّقُ تسَلْسُلاً ينتظم عبره المعنى. إنه التسلسل الذي ينقطع بعودة الشكل الأول. ولعل هذا ما يجعل الوعي الثاوي وراء لعبة الشكل في قصيدة "**أجمل من موت في حديقة**" مدخلاً قرائياً واعداً.

هوامش:

(1) عائشة البصري، "**ليلة سريعة العطب**"، دار النهضة العربية، بيروت، ط. 1، 2007، ص. 10.
(2) **المرجع السابق**، ص. 11.
(3) **المرجع السابق**، ص. 18.
(4) **المرجع السابق**، ص. 21.
(5) **المرجع السابق**، ص. 23.
(6) **المرجع السابق**، ص. 26.
(7) **المرجع السابق**، ص. 143.

❑ ❑ ❑

قليلا أكثر، محمد بنطلحة، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2007 (94 صفحة).

1. زهد لا كالزهد أو تمجيد القليل

ابتداءً من العنوان "**قليلا أكثر**"، يُلفي القارئ نفسه في بياض المعنى. يستوقفُك العنوان بفتنته دون أن يُحيلَكَ على شيء. فتنةٌ لا تُمَكّنُكَ إلاّ من اللاّمعنى، ولكن بوَصفه المعنى الأبعد المقيم في الغموض. هي ذي البذرة المزروعة في العنوان.

يَهَبُ الشاعر محمد بنطلحة كلمة "قليلاً" سُلطة اعتلاء الديوان، مُسَيَّجةً بحذف. فلا هي مفعول مطلق نائب عن المصدر ولا هي نائبة عن ظرف كما عَلّمنا النحاة. ما يأتي بعدها لا يُعَضّدُ إلاّ غُموضها فيُبْعدها أكثر، ويُورِّطُ القراءة في غُموضٍ بَهيّ. وسواء افترضنا اقتران كلمة "قليلا" بالزمن أو بامتلاك شيء ما، فإنَّ ما يتكَشّفُ منها هو الحرص على صونِ هذه القِلّة، انطلاقا من إردافها بكلمة "أكثر". ومهما حاولنا توجيه العنوان "**قليلا أكثر**" إلى مسالك تفترض له وشائج معينة، على النحو الذي يسمَحُ بالنفاذ إليه، فإنّهُ يَظَلُّ مُحْتَفظاً بتَمنُّعه عن الاختراق. وبهذا التمنّع يغدو مُولّداً لسُؤال مُتجدِّد، لأنّ القارئ لا يَكُفُّ عن مُحاولة الاختراق، مُستعيناً بسؤال يدفعُ به إلى أقصاه، قبل أن يُعَوِّضَهُ بسُؤالٍ آخر ثم بغيره، وهكذا إلى أن يفطن إلى أنّه أمام كتابة تَدعو قارئها إلى الإقامة في السُّؤال. إنَّه عقد التواصل الممكن.

للسؤال، الذي يُحرِّضُ عليه العنوان "**قليلا أكثر**"، أضلاعٌ عديدة. قد نوجِّهُ السؤال إلى ما يَصِلُ العنوان بالفعل الكتابي ذاته. توجيهٌ نعثُر على ما يُعضِّدُه في المنجز الكتابي للشاعر محمد بنطلحة، سواء في ما راكَمه أو في بنائه لما قد نفْترِضُه بيتاً شعرياً. في الشق الأول من التعضيد، نُصاحِبُ أكثر من ثلاثة عُقود من الكتابة في إضمامة لا يخْفى من حجمها أنَّ صاحِبَها يُمارِسُ الكتابة بتأنٍّ بيِّن. نقصد الإضمامة الموسومة "**ليتني أعمى**"، التي جمعت الدواوين الأربعة السابقة عن الديوان الخامس "**قليلا أكثر**". تأنٍّ لا يتكشَّفُ من حجم الإضمامة وحسب وإنَّما، أيضاً، من أثر إعادة الكتابة التي نعثُر عليها في حَذْفٍ وتصويب لم يُنْجِزْهُما بنطلحة في جمعه للإضمامة، وإنما قبلها، عندما كانَ يُعيد طبعَ الديوان، كما يشهدُ على ذلك "**نشيد البجع**". وفي الشق الثاني من التعضيد، الذي يُوَجِّه العُنوان صوب الفعل الكتابي، يتبدَّى حرص بنطلحة على إرساء كتابةٍ تُعوِّلُ على بناء أقل، أو "**حبر أقل**" كما يصرح في قصيدة من قصائد "**قليلا أكثر**"[1]. بناءٌ يسمحُ لكلمة معزُولة، أو متجاورة باحتراز مع أخرى، أن تقولَ ما لا تَقُوله صفحات طَويلة تُقيم في الكلام لا في الكتابة.

وقد نُوجِّه السؤال، الذي زعمنا تعدُّد أضلاعه، إلى ما يَصِلُ العنوان: "**قليلا أكثر**" بفعل الامتلاك بمعناه الرحب. بهذا التوجيه يتبدَّى تمجيد الشاعر محمد بنطلحة لزُهدٍ خاص. زُهدٌ مجرد من أي حمولة دينية. إنَّه زُهد الشعر الذي فيه نعثر على قيم أخرى. قيم تنهضُ على دَحْضِ التهافت، وتروم الترفُّع عن الانتصارات الوهمية. في هذا الزُّهد تُلامسُ الذات مقام الاستغناء بالكتابة عن الإغراءات الوهمية، التي قد تتلبَّسُ بالكتابة دونَ أن تبرحَ كَونها قناعاً. إنه مقام مخترَق بصوت يقول: "**قليلا أكثر**". صَوْتٌ لا يُسْمَعُ إلاَّ في الشِّعر وبه، ولا سيما إذا كان الزّاهد مُخفَّفاً من كلِّ عبْءٍ ديني.

مَعَ كُلِّ وِجْهَةٍ نَستَدرجُ العنوان إليها، نَشْعُرُ بالمتاهات تنفتح. فلا السؤال يتوقف عن تجديد نفسه ولا طاقة العنوان تنفَد. في مختلف الحالات، لا نعثُر إلاَّ على القليل، ولا نُحصِّلُ غيرَه. كُلَّما توغَّلنا أكثر في العنوان قَلَّ ما يتحصَّل لنا، كأنَّ القراءة تُحقِّقُ للعنوان دلالته وفِتْنَتَه أيضاً.

2. تمجيد الخسارات

"**ماذا سأخسر؟**". هكذا عَنْوَنَ الشاعر محمد بنطلحة القسم الثاني من ديوانه "**قليلا أكثر**". والمعنى المضمر وراء صيغة الاستفهام هو النفي، ليُصبحَ العنوان بعد تجريده من صيغة الاستفهام على النحو التالي: "لن أخسرَ شيئاً". لن يَخْسر شيئا ما دام وفيا للقليل أكثر. ليس لمن يُمَجِّدُ "القليل أكثر" ما يَخْسرُه، بل له أن يعتزَّ بخساراته. فالصَّوت السَّاري في العنوان العام "**قليلا أكثر**" يقلب، كما المحنا، القيم ويكشف عن الانتصار المتحصِّل من الخسارات. يقُول الشاعر محمد

بنطلحة:

(.........)

وكُلُّ رَسائِلي تنتهي بالعبارة التالية

حتى

بعد كُلِّ هذه الهزائم

أنا هُو المنتصر[2].

لهذه الخسارة، المحتفى بها في ديوان "**قليلا أكثر**"، تَجَلٍّ بعيدُ الغَور. تَجلٍّ لا يتكشَّفُ من القراءة الأولى، انسجاماً مع حكمة عنوان الديوان عندما تَدِبُّ في المعنى، وتُقَدِّمه بزهد. لَيس هذا التقديم المتكتِّم لما نَفْتَرِضُه معنى للقصائد هو ما يحقِّقُ هذا التجلي، بل هَدْم المعنى وقَلْبُه، حَتَّى لنكادُ نعتقدُ، في مصاحبة العديد من قصائد الديوان، أنّ هذه القصائد في حالة سُكر. فما تبنيه يبدو بدون رباط، كأن المعنى يتأسَّس على تفكيك نَفْسه والسَّخر مما دأب الصوت العام على عدِّه وشائج أو موجِّهات تنْظيم. وفي هذا التفكيك يتأسس معنى مُفْترض، لا يتخَلّى عن مُوجِّهات بناء المعنى فحسب، وإنَّما، أيضاً عن القيم التي تتحكَّم في هذه الموجهات. فنكون في ضيافة معنى غريب يُزَعْزِعُ الأُلفة والعادة، ويَدْعُونا إلى تجديد أدوات القراءة، وإلاّ بقينا سجيني أحكام قبلية تمنعُ عنَّا الاقتراب من الأفق الذي تتوجَّه إليه قصائد محمد بنطلحة. فلا غرابة إذن أن تحتفي هذه الكتابة بالخسارة حتَّى دون أن تُصَرِّح، في قصائد عديدة، بذلك. فالوعي بتجلي هذا الاحتفاء في طريقة بناء المعنى بما يترتَّب عن هذه الطريقة من قيم جديدة، يسمحُ للقارئ بمُصاحبة خسارات نبيلة وعميقة، وبالعثُور أيضا على انتصارات باهتة. ولعلَّ هذا ما تُجسِّدُه القصيدة الأخيرة الموسومة "**خَسارات لا يُفَرَّطُ فيها**". تجسيدٌ لا يتحقق في التصريح بخسارات ما، وإن أومأ العنوان إلى ذلك، وإنما يتحقق من طريقة بناء المعنى. فلا خسارة نعثر عليها في هذه القصيدة، لا لأن الرؤية إلى الخسارة شهدت قلباً، وإنما لأن هذه الرؤية تَسْتَنِدُ إلى ما يتجاوز ثنائية الخسارة والانتصار. وفي هذا التجاوز المتحقق بالكتابة أساساً، نعثر على علاقة خاصة مع الوجود. فالمسافة التي يفتحها الشاعر مع الأشياء، يَسْري أثرها في العلاقة التي يُقيمها بين الكلمة والكلمة في نسيج يتولَّدُ معه تركيب خاص، يُوَلِّد معنى لا كالمعنى أو يولِّد اللامعنى بوصفه المعنى الممكن. هي ذي الخسارة المحتفى بها. وهي تحتكم إلى رهان كتابي بعيد، يحتاجُ إلى إضاءة أوْسع مما أومأنا إليه، لتتبدّى الوشيجة، التي افترضناها بين الخسارة وطريقة بناء المعنى. لنُتابع تعضيد ما زعمناه، اعتمادا على القصيدة الأخيرة. فيها نقرأ:

(.........)

بالحُجَّة، النص من فرشي. مُفَكَّكٌ أصلاً. فوق الماء. وليس من حوله أي مركز حُدُودي. هل أخطأتُ، حتَّى هذه المرَّة؟ إذن، وكالات الأخبار لم تَصِل إلى مكان الحدث: بينَ الشُّقوق. ناهيك عن أنَّ كَافكا تحاشى دائما وهو يكتُب استعمال مُبيد الحشرات. حتى الرَّبُّ، كتب الفردوس (الطبعة الأولى) ولم

يقل: هاهُنا آجُرَّةٌ إذا زالت انهار النص كلُّه. الخطّاطون هم الذين زادوا فيه. وكتبوا: كلُّ آجُرَّة، هاهنا، طوطمٌ. أجل، الفردوس فكرة جهنمية. فخمٌ مُرْعب. لذلك ونحن فيه لا نُطيقه...(3)

لا يكفي وسم المقطع بأنه سوريالي، لأنَّ الوسم يُمكن أن يُوهِمَ ببلوغ استنتاجٍ يُغني عن مواصلة السؤال، بما لا يُهيئ للبحث عن رهان المقطع وعن رهان كتابة لم تعُد تَثِقُ في وضعية بناء المعنى. فالمقطع يَدْعُو إلى الإنصات لمعنى آخر. معنى ليس ثاوياً وراء معنى ظاهر. إنه مُؤسَّس على بناء خاص وعلى تكسير معنى عامّ. لذلك لا يتكشَّفُ الاحتفاء بالخسارة، المفترض في بناء المعنى وليس في المعنى، إلاَّ بحرص القارئ على بذل الجهد. ومع ذلك قد لا تظفر القراءة بما تُعَضِّدُ به زعمها، انسجاما مع الحكمة الغامضة: "**قليلاً أكثر**"، التي تُصيب عدواها القراءة أيضا.

ثَمَّة، في "**قليلاً أكثر**"، اشتغال دقيق على المعنى. ذلك أن الشاعر بنطلحة حريصٌ، في ديوانه الأخير كما في دواوين سابقة، على تحويل المعنى إلى موضوع للاشتغال والتأمل والحفر. فالمنجَز الكتابي عنده لا يقدِّم معنى بقدر ما يُسائل طرق بنائه. وهي مُساءلة بلغت حدَّ التصريح كما سَنُلْمِحُ إلى ذلك. ولعل هذا ما حدا بنا إلى الإشارة إلى المعنى مُنْتَشياً بسُكره. جَعْلُ المعنى في حالة سُكر ليسَ مُجَرَّدَ تشبيه للتوضيح. إنَّهُ رِهانٌ ينطوي على تفكيك لما تكرَّسَ في طريقة بناء المعنى.

وعموما فليس التشبيه السابق من استنباط القراءة، بل الكتابة هي ما يومئ إليه في سياق فتح بابٍ في ليل المعنى. ذلك ما يقوله بنطلحة في قصيدة "**كيفما كان**":

منذ أن شققتُ باباً
في لَيلِ المعنَى
ونَهْرٌ ما
يَحْمِل الغُيوم
والبُحَيرات
والحدائق
يَحْملها بأشجَارها، والطُّيور فَوقها
إلى داخل الغُرفة
أهذا كُلُّه سُكر
أم أنَّ ما يحدُثُ، حدث كُله
سابقا(4).

بِشَقِّ باب في ليلِ المعنى، انفتح نَهرٌ لا يخضع لمقاييس الأنهار الأخرى. نَهْرٌ ينطوي على سُكر خاص. إنه سُكر المعنى القائم على التخلي عن الصحو، الذي كرَّسَ بناء خاصاً للمعنى. وفي هذا التخلي نعثر على الاحتفاء بالخسارات.

قد تبدو العلاقة بين الخسارة والمعنى بعيدة، وهي بالفعل كذلك بالنسبة لقراءة راكمت ما يَحْجُبها عَمَّا لَمْ تألفه، هذا إذا فهمنا البُعدَ بمعنى الإنكار. أما إذا فهمنا البعد بمعنى العمق، فإن هذه العلاقة بعيدة فعلاً، لا تُمكِّنُ من نفسها إلا باستنفار القارئ لقواه، وبإنصاته إلى ما تنْطوي عليه كتابة بنطلحة بوصفها كتابة تُؤسِّسُ لقراءة خاصة. كتابةٌ تقوم على تركيب يُفكِّكُ أكثر مما يركِّب، أو

يُركِّبُ عبر التفكيك. الانتقال في بناء هذه الكتابة يُجَدِّدُ العلاقة بين العناصر البانية للمعنى. ذلك ما يحتاج إلى تفصيل لا تتّسعُ هذه الورقة لإغراءاته.

3. بين بنطلحة ونَفْسه.

محمد بنطلحة. هل نحنُ أمام اسم مستعار كما تُصَرِّحُ قصيدة تحمل هذا الاسم[5]؟ ليس الجوابُ مُهماً في هذا النمط من الأسئلة. الأهم هو السراديب التي يفتحُها السؤال وما يتولّد عنه من أسئلة أخرى. يُخْضِعُ الشاعر اسمه للتأمل ويُقَدِّمُه مفصولاً عنه دون أن ينفصل عنه. بتقديم بنطلحة لاسمه مفصولاً عنه، ينبثقُ سُؤالُ المُسَمّى. ما المُسَمّى الذي يُشير إليه هذا الاسم، الذي تحوّل إلى استعارة؟. بفصْلِ الشاعر لاسمه عنه يَصِلُه بتعدُّد يَلمسُه المتأمل للاسم. تعدُّدٌ لا خارج له. إنه تعدُّد الذات الكاتبة ملمحا إليه ببرج بابل[6] وبتعارض يُزكّي هذا التعدد، قبل أن تنتهي قصيدة الاسم الشخصي بما يُوسِّعُ أُفق اللعبة. أن يكون الاسم الشخصي مُستعارا معناه أن يتجدد. تجدُّدٌ يعثر عليه بنطلحة عندما يلتقي ببنطلحة في الكتابة، أي في الظلال والأقنعة. فنهايةُ القصيدة تَقُول:

أنا
كيف أكونُ مُعاصراً له
وكلُّ ما بيننا، منذُ ما قبل التاريخ
ظِلالٌ
وأقنعة[7]؟

في الكتابة، تكون الذات في مقام تنفصل فيه عن وضعيتها قبل الكتابة. مقام لُغةٍ يشتغلَ فيها التاريخ وما قبله، وتحتفي بالأساطير التي تُقيم ظلالاً وأقنعة بين بنطلحة ونفسه. ولعل هذا ما يُسَوِّغ السؤال "كيف أكون معاصراً له؟"، الذي تقدم في المقطع السَّابق.

لا تقتصر اللعبة على هذا الحد، بل إن الظِّلال تنفتحُ بين وضعية كتابية وأخرى وتتّسع استعارة الاسم، على نحوٍ يجعل قصيدةً تتنكَّرُ لأخرى، دون أن تتنكَّر للفعل الكتابي المتحكِّم فيها، أي للُعبة الكتابة. ذلك ما يصل قصيدة "**أنا، سليل الهمج**" بقصيدة "**بيان حقيقة**"، انطلاقا من التجاور الذي يحكمهما في الديوان.

تبدأ قصيدة "**بيان حقيقة**" التي تلت مباشرة قصيدة "**أنا، سليل الهمج**"، بنصٍّ موازٍ ذاتي، نقرأ فيه "كتب أحدهم أنني سليل الهمج والحقيقة غير ذلك". بعد هذا النص الموازي يَستهل بنطلحة القصيدة، دُون أن نتأكّد ممن يستهلُّها حقيقةً، بالقول التالي:

اسمي: لا أحد[8]

أحدهم (أيُّهُمْ؟) كتب "أنا، سليل الهمج"، ثم كَذّبه أحد آخر، ليعلن أحَدٌ آخر، في بداية القصيدة، أن اسمه لا أحد. إنها أوضاع الذات في الكتابة. أوضاعٌ تُتيح تأمل الفعل الكتابي والاقتراب من هويته. هويةٌ تشهد على الاختلاف لا انطلاقاً من الإنجاز فحسب، وإنما انطلاقا، أيضا، من

التصورات الشعرية والفكرية التي تغيَّت مقاربة هذه الهوية.

ليست هذه اللعبة، التي تنخرط فيها كتابة محمد بنطلحة، جديدة في المشهد الكتابي، بل لها أجنّتها في قديم الثقافات الإنسانية كَمَا لَهَا امتداداتها الراهنة. غير أن اقترانها بهوية الفعل الكتابي ذاته لا يَعْني تماهيها في مختلف الثقافات وفي منجَز الذوات. فالفروق في تحقُّق اللعبة ثاوية في اللُّوينات والتفاصيل التي تستعجل زمن استجلائها.

"اللا أحد"، الذي تعلن عنه قصيدة "**بيان حقيقة**"، مقام كتابي خَصَّهُ موريس بلانشو بتأمل باذخ، وانتصر له أيضا في سياق تنظيره للحياد والغياب. هذا "اللا أحد" هو ما يسميه بالشخص الشاسع الذي لا شكل له L'immence quelqu'un sans figure. وهو يقترن، عنده، بتصور معين للكتابة، يتعارض مع تصور شاعرين ومفكرين آخرين. وهذا التعارض هو ما ألمحنا إليه باللُّوينات، التي تحرضُ على إنجاز دراسات عن هوية الفعل الكتابي في علاقته باختلاف الذوات. دراسات تُقيمُ بين الإنجاز والتنظير.

ليس للُعبة في كتابة بنطلحة منفذٌ واحد، بل تَسْعَدُ بأكثر من مدخل. ومن أهمِّ هذه المداخل، الوشائج القائمة بين القصائد. بالتنبُّه لهذه الوشائج، تتسع اللعبة وتتشعب. لنقرأ مثلاً قصيدة "**بيان حقيقة**" في علاقتها بقصيدة "**محمد بنطلحة**". فبيان حقيقة تسعى إلى تكذيب ما جاء في قصيدة "**أنا سليل الهمج**"، غير أن قصيدة "**محمد بنطلحة**" تخبرنا أن "أعلى مراتب الحقيقة الكذب". وهو ما يقتضي قراءة "**بيان حقيقة**" على أنه كذب، أي أن نقرأه بالقلب، انسجاماً أيضاً مع بيان الحقيقة في الشعر. فاستعارة العنوان من الخطاب السياسي يقتضي قلبه أيضاً. وقراءة قصيدة "**بيان حقيقة**" بالقلب هو ما يجعلنا نقول مع الشاعر، في القصيدة التي يُكَذِّبها البيان، أي قصيدة "**أنا سليل الهمج**":

حكيم كالرماد

وحيثما حَلَلْتُ، كألوان الطيفِ

لا أستريح

أتجدَّد

صبراً عليَّ[9].

هوامش:

(1) محمد بنطلحة، "**قليلا أكثر**"، دار الثقافة، البيضاء، ط. 1، 2007، ص. 9

(2) **المرجع السابق**، ص. 23.

(3) **المرجع السابق**، ص. 90.

(4) **المرجع السابق**، ص. 31.

(5) **المرجع السابق**، الصفحة ذاتها.

(6) **المرجع السابق**، الصفحة ذاتها.

(7) **المرجع السابق**، ص. 23.

(8) **المرجع السابق**، ص. 24.

(9) **المرجع السابق**، ص. 20.

❑ ❑ ❑

أعمال المجهول، نبيل منصر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2007، (115 صفحة).

"**أعمال المجهول**" هو ثاني ديوان في المسار الكتابي لنبيل منصر بعد ديوانه "**غمغمات**

قاطفي الموت". واللافت أن المسافة الزمنية التي تفصل بين الديوانين تمتد إلى عقد من الزمن، على نحو يُغري بالتساؤل عن الإبدال الذي تحصَّل في الممارسة النصية وحرَّضَ على العودة إلى إصدار ديوان جديد.

يمكن اعتبار هذا التساؤل موقعاً ينطوي على مداخل قرائية، بها يتسنَّى فتح الديوان على احتمالات التأويل.

المدخل الأول: التقسيم المعتمد في الديوانين. فقد اعتمد نبيل منصر تقسيما ثنائيا لديوانه الأول ولديوانه الثاني أيضاً. التقاطع في هذه الخصيصة البنائية ليس علامة استمرار بقدر ما هي علامة إبدال، ستجدُ امتدادها وتحقُّقها في المنجز النصي كما سأُلمح إلى ذلك.

يتوزَّعُ الديوان الأول "**غمغمات قاطفي الموت**" إلى قسمين؛ الأول بعنوان "**الأيادي الآثمة**"، والثاني بعنوان "**كاهن الأيام**". أما ديوان "**أعمال المجهول**" فينتظم في كتابين، ويُمكِنُ مصطلحَ الكتاب من وظيفة الوسم والعنونة. ب"**الكتاب الأول**"، عَنْونَ نبيل منصر القسم الأول ثم ذَيَّلَه بعنوان فرعي سمَّاه "**مهد الثلج**"، وب"**الكتاب الثاني**"، وسم القسم الثاني ثم عزَّزه بعنوان فرعي سماه "**بداية تعمل باليد**". علاقة الوسم العام بوسم القسمين، في الديوانين الأول والثاني، عتبة تُجَسِّدُ الملمح الأول للإبدال الذي تحقَّقَ في الديوان الثاني. فالعتبة، بمكوناتها الثلاثة في الديوان الأول، تُحيل على واقعة أي على خارج ما، بينما تُحيلُ في الديوان الثاني على الإنجاز الكتابي ذاته، انطلاقا من التنصيص على العمل بمعنى L'œuvre وعلى المجهول والكتاب واليد. فاليد في الديوان الثاني تختلف عن اليد في "**غمغمات قاطفي الموت**". لذلك وردت في الغمغمات بصيغة الجمع لتنفصل عن يد الكتابة.

وَسْمُ الديوان هو الملمح الأول للإبدال. وهو يُغري برصد التفاصيل التي لا تَتَّسِعُ لها هذه الورقة التقديمية. لذلك نكتفي في سياق الإشارة إلى هذا الملمح، بِرَغْمِ أن الإبدال، الذي ينطوي عليه، ليس حدسياً، بل يستند إلى خلفية نظرية، نستقيها من الاهتمام النظري للشاعر قبل إصدار ديوانه الثاني. فنبيل منصر كان منشغلا في الفترة الفاصلة بين ديوانه الأول وديوانه الثاني بإنجاز أطروحة أكاديمية عن الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة. وقد تسَلَّلت الأسئلة النظرية المرتبطة بالخطاب الموازي إلى ممارسته النصية، وتجسدت، أول ما تجسدت، في الجهاز العنواني، قبل أن تمتد إلى مفاصل البناء النصي بوجه عام. ومن ثم فإنَّ التفاعل بين الانشغال النظري والإنجاز النصي يحتفظ بأسئلته الخاصة، على نحو يجعله مدخلاً مسعفاً في مصاحبة ديوان "**أعمال المجهول**".

المدخل الثاني: لا ينفصل عن الجهاز العنواني، بل ينطلق منه. جهاز ينطوي على وعوده النظرية وعلى أسئلته في آن. "**أعمال المجهول**" ديوان يتوزَّع إلى كتابين مذيَّلين بعنوانين فرعيين كما أشرنا سابقاً. وهو بذلك يُثِيرُ سُؤالاً يستدعي علاقة العمل بالكتاب

في المنظور الشعري والفكري. علاقةٌ تقتضي منهجياً التساؤل عن الخلفية الموجِّهة لاشتغالها في الديوان، قبل الانتقال منها لما يَصِلُ بين العنوانين الفرعيين المذيِّلَيْن للكتاب الأول وللكتاب الثاني.

العمل والكتاب مفهومان مركزيان في كتابات موريس بلانشو. يكاد يرتبط العمل عنده بالمسعى والمبتغى والمأمول، بينما يرتبط الكتاب بالمنجَز والمحقق. العمل بُغيَةُ الكاتب، غير أن المتحقِّق من هذه البُغية ليس إلا كتاباً. العمل لا نهائي، متمنع عن الاكتمال، هارب باستمرار. ما يتحقق منه يظل دوما غيره. العمل مُتملِّص وهو بذلك يحتفظ بوسم المجهول في كتابات بلانشو. أمِنَ المصادفة، إذن، أن يعتمد نبيل منصر جهازا عنوانيا يُعوِّل على مفهومي العمل والكتاب؟ لا مُصادفة فيما أزعم. غير أن ثمة مسافةً بين تصور بلانشو للمفهومين وبين تشغيل الشاعر لهما. مسافة لها الحرية فيما هي منعشة للسؤال في آن.

نقتصر، في الإلماح إلى هذه المسافة، على صيغة الجمع التي بها استعمل نبيل منصر مصطلح "العمل"، في حين أنَّ هذه الصِّيغة، غالباً ما تقترن لدى بلانشو بالكتاب لا بالعمل. فالمبدع، في نظره، يُنجز كتباً عديدة. كلُّ تحقُّقٍ لأحدها يُجسد خيبة القبض على العمل. فالعمل لا نهائي يتحقق بالكتب دون أن يتحقق بها وإلاَّ كَفَّ عن أن يكون لا نهائيا. بأيِّ خلفية، إذن، يُبعد نبيل منصر وسمه لديوانه عن تصور موريس بلانشو لمفهومَيْ هذا الوسم؟ إنه سؤال واعد يفتح القراءة على مُصاحبة الديوان، انطلاقا من وضعية القضايا النظرية التي تأملها الشاعريون والمفكرون.

المرجَّح من الإنصات الأولي للوسم أن الشاعر نبيل منصر يُماهي بين العمل والكتاب. فاعتماد مصطلح العمل بالجمع، في العنوان العام، وانضواء الكتابين تحتَهُ يُغري بعَدِّ الكتابين هما المقصود بأعمال المجهول. ومن ثم يَرُوم الشاعر نبيل منصر إدراج الديوان في تجربة الكتاب بمعنى خاص، يستحضر تجارب إبداعية انشغلت بهذه التجربة. غير أنَّ السؤال الذي يظل مُشرعا على القراءة المتأنية، هو التالي: بأي معنى يَخوض نبيل منصر تجربة الكتاب، وهل استجاب المنجَز النصي للمطلب النظري لهذه التجربة؟

نعود بعد الإلماعة السابقة إلى العنوانين الفرعيين المذَيِّلَيْن للكتاب الأول والثاني. فالكتاب الأول مُذيَّلٌ، كما أشرنا، بعنوان "**مهد الثلج**"، والثاني مذيَّلٌ بعنوان "**بداية تعمل باليد**". ثمة وشيجةٌ بين المهد والبداية في العنوانين الفرعيين، تُغري بقراءتها في ضوء المسافة الزمنية التي تفصل "**أعمال المجهول**" عن "**غمغمات قاطفي الموت**". فالديوان الثاني يُلمح، عبر عُنوانيه الفرعيين، إلى بداية جديدة تُعَوِّل على تجربة أخرى. ويكادُ الإلماح يتحول إلى تصريح في العنوان الفرعي الثاني "**بداية تعمل باليد**". إنَّها يَدُ الكتابة التي لم تكن واضحة في "**الأيادي**

الآثمة" ، التي كان عَنْوَنَ بها القسم الأول من ديوان "**غمغمات قاطفي الموت**" . "**بداية تعمل باليد**" وسمٌ للكتاب الثاني . وسمٌ تحوَّل، في قصيدة "**نزلنا الصخرة**" إلى عنصر بنائي كما سنشير إلى ذلك .

المدخل الثالث : انشغال المنجز الكتابي بذاته، انطلاقا من إفصاح الذات الكاتبة عن رؤيتها للكتابة وعن طقوس إنجازها . نعثر على هذه الرؤية في قصيدة "**نزلنا الصخرة**" . فيها نقرأ :

نزلنا الصَّخْرة

(..........)

ولم نَجد في الطَّريق عَلاَمة

تُرشدُنا إلى العشبة

سَامَرْنَا الأمْوات

واهتَدَيْنا إلى بِدَاية تَعمَلُ باليد

واعتَقَدْنَا أنَّها مُحَرِّكُ الحياة[1] .

يستحضر هذا المقطع بصمت ما قاله أوتو لكلكامش لما خاطبه :

سَأكْشِفُ لكَ عن سرٍّ من أسْرَار الآلهة

يُوجَدُ نباتٌ مثل الشَّوْك ينبُتُ في المياه

وشَوْكه يَخِزُ يدَيْك كما يفعل الورد

فإذا ما حَصَلَتْ يداك على هذا النبات

وجدْتَ الحياة[2]

عُشبةُ الخلود في قصيدة "**نزلنا الصخرة**" هي الكتابة، لأنَّ بدايتها كما يُصرِّح الشاعر تعملُ باليد . ما يُعَضِّدُ هذا الزعم هو أنَّ القصيدة، التي تلت مُباشرة قصيدة "**نزلنا الصخرة**" ، تبدأ بالقول الآتي "كتبنا أشياء"[3]، وبعده يتم استحضار الحجر، مما يومئ إلى إمكان قراءة القصيدتين متداخلتين .

وعموماً فقصيدة "**نزلنا الصخرة**" تُماهي بين الكتابة والحياة، وتُضمر الرؤية إلى الكتابة بما هي عملٌ شاق، يَجْعل العمل باليد شبيهاً بالنحت .

أما طُقوس إنجاز الكتابة، فنعثر على إشارات لها في قصيدة "**جناح الفينيق**" . فيها يقول الشاعر :

الجملَةُ الأُولى

كالجُملة الأخيرة

أترُكُ لها البابَ مفتوحاً

لتَرُوحَ وتجيءَ متى شاءت

مَتى ظَهَرَتْ في اللَّيل عَلاَمة

(..........)

الجُملَةُ الأخيرة

تأخُذُ بيَد الجُملة الأولى،

عندما يموتُ الشاعر

ينفخُ الناس في رَمَادها

ليَلمس جناحَ الفينيف

سَطحَ القصيدة،

التي تشبهُ سفينةً نصفَ غارقة[4] .

لهذه القصيدة كوتان قرائيتان . الأولى أن القصيدة تنبني وهي تُفكِّرُ في نفسها، على نحو يجعل منها موضوعا لذاتها . الكوة الثانية أن القصيدة تحتفي بالانفتاح انطلاقا من التنصيص على التماثل بين الجملة الأولى والجملة الأخيرة، وانطلاقا أيضا من كون الجملة الأخيرة، بتعبير الشاعر، لا تغلق القصيدة، بل منها تحيا القصيدة من جديد وتنفتح .

وبالجملة فإن ديوان "**أعمال المجهول**" ممارسةٌ تُدمج الوسم والقصائد في إنتاج معرفة بالكتابة انطلاقا من إنجازها. ومع أنَّ الصريح في هذه الممارسة لا يُمكن أن يكون بديلا عن المتحقِّق منه، فإنه يفتح منافذ للقراءة لا يمكن نسيانها، ولكن دون أن تحجب عنَّا المنجز أي المتحقق من الكتابة. فغالباً ما يظَلُّ الصريح مأمولاً إن أنصتنا إلى التحقق النصي بمختلف عناصره، انسجاما مع وضعية العمل L'œuvre في الفعل الكتابي، وانسجاما مع ما يحدد هوية الفعل الكتابي ذاته.

هوامش:

(1) نبيل منصر، "**أعمال المجهول**"، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط. 1، 2007، ص. 94.

(2) **ملحمة كلكامش**، طبع المؤسسة الوطنية للفنون، وحدة الرغاية، الجزائر، 1995، ص. 101.

(3) **أعمال المجهول**، ص. 95.

(4) **المرجع السابق**، ص. 98.

□ □ □

طير الله، مراد القادري، دار أبي رقراق، الرباط، 2007، (81 صفحة).

في عام 2005، أصدر مراد القادري ديوانه الثاني "**غزيل لبنات**"، بعد مرور عقد من الزمن عن ظُهور ديوانه الأول "**حروف الكف**" 1995. وقد تبدَّى ديوان "**غزيل لبنات**" منفصلاً عن سابقه، حتَّى ليُمكن اعتباره البداية الفعلية للممارسة الشعرية عند مراد القادري. مُمَارسة اختارت، منذ انطلاقها، العربية العامية مادة للكتابة بما يطرحُه هذا الاختيار من أسئلة وقضايا.

في الديوان الثاني، خفَّ الوازع الإيديولوجي الذي كانَ مُوجِّها للديوان الأول. وبدأ مراد القادري يَكتُب من موقعٍ آخر مُخالف. الوازع الإيديولوجي في "**حروف الكف**" جعل الاهتمام بالشعري ثانويا، لأنَّ هذا الوازع ظَلَّ مُخترقاً بأصوات، رهانُها الأول ليس شعرياً. ومع ذلك، فقد انطوى الديوان الأول على ملامح إيقاعية، لها ما يشُدُّها إلى ما يُعرف بشعر الزجل. ملامح ستَتَكَشَّفُ بجلاء عندما سيخِفُّ الوازع السَّابق.

مع "**غزيل لبنات**"، لم يعُد الرهان الكتابي مرتبطا بموضوع ما، وإنَّما أصبح الموضوع عُنْصراً لبناء الشعري، بعد أن كان الحضور الزائد للموضُوع حاجباً لهذا الشعري. يستهل مُراد القادري "**غزيل لبنات**" بقصيدة "**الكوميديا الإلهية**". عنوان لم يكن مُمكناً أن نعثُر عليه في المرحلة السابقة عن الديوان الثاني. فالعتبة الأولى في القصيدة لا تُحيلُ على واقعة، وإنَّما تُحيلُ على نصٍّ شعري. ويتبدَّى من قراءة القصيدة أنَّ مراد القادري يستَثْمِرُ من إحالة العنوان عنصرين. أولهما علاقة دانتي ببياتريس، التي يُدمجُها في إغناء عشقٍ تَقُوم عليه القصيدة. ومعلومٌ أنَّ هذه العلاقة تُغْري في الكوميديا الإلهية، بالتأويل، لأنَّها تتموقع بين الواقعي والمتخيل، وبين الدنيوي والأُخْرَوي أيضا. إدماج دانتي

وبياتريس تمّ انطلاقا من عَدِّهما معادلاً لما يَصِلُ المتكلم بالمخاطبة في القصيدة، ومن استحضار الأفق الأُخْروي الذي وسم الكوميديا الإلهية. يقول مراد القادري:

نْكون أنا دانتي
وأنت بياتريس
ثم . . . فْ حضرة مولانا
مْقَلّب على شي حَسَنا
ما جْبَرت والو
جْبَدْت بريْتك . . وَرّيتهالو
قال لي: قْرا
قلت: لَبْرا
وقريتها بزّاف
وكلّ مرة كنقراها
بْريَّه أخْرى . . . كَنَلْقاها
حْروفها بيبان . . . دْ لَحْديد
دقّيت . . . حَرْقُوني إيديًّا
وانت، مَا حلّيتي ليّا . . .[1]!

فالمقطع ينقُلُ العشق إلى أفق أُخروي. ثم يستحضر الأمرَ الأول "اقرأ". أمرٌ يُوَجِّه القراءة إلى العشق، لأنّها في رسالة الحبيبة تَتم. اقرأ رسالة الحب. هو ذا الأمر الذي يَسْمَعُه المحب فَيستجيبُ له. بهذه الاستجابة يكتشفُ أنّ الحبَّ كتاب متجدِّد ومستعصٍ عن الفهم. وعُموماً فمهما ظلّت الإشارة إلى دانتي وبياتريس محدودة في سياق القصيدة، فإنّ عنوان "**الكوميديا الإلهية**" يجعل القارئ منشغلاً بالبحث عما يَصِلُ القصيدة بالنص الذي تُحيلُ عليه.

أما العنصر الثاني، الذي تستثمره القصيدة مما يُحيلُ عليه عنوانها، فهو البعد الديني. فنَعْتُ الكوميديا بالإلهية، في الأصل، مستساغ من سَفَرِها المتدرِّج من الجحيم إلى المطهر فالجنة. غَير أنَّ هذا النعتَ في قصيدة مُراد القادري، يقترن بالأفق الأخروي، المشار إليه في العنصر الأول، وبالقلب الذي تُنجزُه القصيدة لما هو ديني، جاعلةً من جسد المرأة فضاءً للتعبُّد. نقرأ في "**الكوميديا الإلهية**":

إيلاَ نْكُون حْداك . . نَبْرا
نْقَبِّلْ فْ حْروفك نَقرا
ونْبات
نْصلّي شي رَكْعات
فْ شُونَكْ
نَسْجَد لْ مُومو . . . دْعْيُونك
فَرضْ . . . وسُنَّه[2]

القراءة في حروف الجسد نُسك. وقد أتاحت العامية لمراد القادري دلالة جسدية لكلمة الحروف، التي تعني في، هذه العامية، تقاسيم الوجه. بهذا النُّسك يتحقّقُ الشفاء. وبالتّوغل أكثر، يُصبح الجسدُ فضاء لصلاة خاصة. وهكذا يأخذُ لفظ "الإلهي"، الذي نعثر عليه في العنوان، بعداً جسدياً، ينقلب فيه النُّسكُ من فعل ديني إلى فعل جسدي. وهذا ملمح من ملامح تحول الوعي الشعري عند مراد القادري في ديوانه الثاني.

بتَحَوُّل الوعي الشعري في المنجز الكتابي "غزيل لبنات"، يَكُون القادري قد وجد في العربية العامية خزاناً خصيباً. ذلك أنَّ قضايا هذه العامية بدأت تتجسَّدُ في كتابته. لهذا، لن يتأخَّر القادري، هذه المرة، عن إصدار

ديوانه الثالث "**طير الله**".

في الديوان الثالث، نُصاحبُ إنصات مراد القادري لدواخل النفس ولما ينْتَظم اليومي. إنْصاتٌ لا يَتوجَّه إلى موضوعه ليَرْصُدَه في انفصال عن مادة الكتابة، وإنَّما يبنيه عبرَ ما تتيحُه العربية العامية من إمكان تخييلي. بناءُ الموضوع انطلاقا من مُتخيَّل العامية هو المنفذ القرائي، الذي يفْتَحُه ديوان "**طير الله**" أمام الدارس، دون أن يكون هذا المنفذ منفصلا عن حمولةٍ ثقافية، على نحو ما تبيَّن من قصيدة الكوميديا الإلهية في "**غزيل لبنات**". فمُتخيَّل العامية هو الموجِّه لبناء الموضوع، لأنَّ هذا المتخيَّل عُنصرٌ مُحَدِّد للشعر المتداول تحت اسم الزَّجل. غير أن هذا المتخيَّل ينطوي على خلفية ثقافية يُجَسِّدها حضور نص غائب من الأدب المكتوب بالعربية الفصحى، وينطوي أيضا على تعضيد العربية العامية بإلماعات من العربية الفصحى كما سنشير إلى ذلك.

يمكن الإشارة إلى طريقة بناء ديوان "**طير الله**" للموضوع، الذي حدَّدناه في دواخل النفس وموجِّهات اليومي، انطلاقا من القصيدة الأولى "**الجرح**"، والقصيدة الأخيرة "**Les combattants**".

تنفُذُ قصيدة "**الجرح**" إلى غور النفس. فهي تبني دلالة جرح داخلي اعتماداً على ما تُتيحُه العربية العامية. عامية تختزن معيش الناس وحلمهم وذاكرتهم. يوجِّه القادري هذا المعيش لإضاءة الجرح الذي نُصاحبُه، في القصيدة مفْصُولاً عن الغموض. ولكن علينا أن ننتبه إلى أننا نعجز، في نهاية القصيدة، عن تحديد هذا الجرح، لأنه يتشعَّب ويتداخل مع فعل وجودي يستحضر الخلق الأول. الجرح، في القصيدة، ألمٌ دفين. ولكنَّه ألَمٌ نَحيا به، لأنَّ به وُجِدْنا. لذلك، لن تكُفَّ القصيدة عن عدِّ هذا الجرح منبعا للعمق والعطاء، بما يدعُو إلى الاهتمام بالجرح وحمايته. نقرأ في القصيدة:

جَرْحَك
تشبَّتْ به
عانقو... واسمع ليه
إيلا شَاوَرْ لَكْ، تبعُو
كن ظَلُّوا
وخَاويه
الجرح.... السَّاكن فيكْ
يْداويكْ
بالصمت والحَكْمَهْ
(......)
جَرْحَك
خذ مَنُّو الصَّمت، إيلا ذْوا
خذ مَنُّو الحرف... إيلا رْوا
ويلاَ هْوا
كن لُه سَاسْ...[3]

ما نتساه، دوماً، في قراءة الشعر المكتُوب بالعربية العامية هو العناصر التي تُسْهمُ بها هذه العامية في بناء الدلالة، مما يُكرِّسُ قراءة هذا الشعر بالأدوات نفسها التي نعتمدها في قراءة الشعر المكتوب بالعربية الفُصحى. مواجَهَةُ هذا النِّسيان تُتيح طرح سؤال الشعر من داخل العامية. لا تدَّعي هذه الورقة بهذا

التنبيه، قُدرتها على النُّهوض بما تتطلَّبه قراءة الشعر المكتوب بالعامية، ولكنها تزعم أن هذا التنبيه إجراء منهجي واعد. إجراءٌ يقرِّب من بلاغة القصيدة المكتوبة بالعامية ومن المتخيل الذي تختزنه هذه البلاغة. كما يُقرِّب من إيقاع له جذوره في غور معيش الناس. بلاغة قصيدة "الجرح" وإيقاعها هما العُنصران اللافتان في بناء الدلالة. وهما يحتاجان إلى مصاحبة تفصيلية.

في قصيدة "الجرح"، نعْثر أيضا على وشيجة تخلقها العربية العامية مع العربية الفُصحى. لنُنصِت للمقطع التالي:

جَرْحَكْ
هو اللِّي خَالْقك... مْ العَدَمْ
مْ الجُرْح
كان الكون... كان آدم
وْحَوَّا[4]

الخلق من الجرح معنى تتيحه العربية الفصحى، انطلاقا مما يصلُ الكَلِم بالكلام فيها. ذلك ما سنلمسه بوضوح في نهاية القصيدة عندما يقول مراد القادري:

والكلْمةْ الأولى.. هي كل شي
والكلمةْ الأولى.. كانت كن
كانت الكاف، وكانت النون[5]

"كُن" كلمة أولى وهي أيضا كَلِمٌ أي جرح. هذا المعنى القادم من العربية الفصحى يتسلل إلى العربية العامية، في سياق حوار يُتيح للفصحى أن تشتغل من حيث المعنى في العامية، ويُبْعدُ أيضا العامية عن وضعية التداول ليدخلها في سياق شعري وثقافي.

ولعل هذا ما يُسعفُ في قراءة العربية العامية عمودياً وأُفقياً، أي في علاقتها بالمتخيل الرابض في ذاكرتها، من جهة، وفي علاقتها، من جهة أخرى، بدوال العربية الفصحى.

القصيدة الثانية التي نعتمدها، في الاقتراب من ديوان **طير الله**، هي كما أشرنا، الموسومة **Les combattants**. هذا الوسم المستمد من اللغة الفرنسية مُتداوَل في العربية العامية. وهو شاهد على تَسَلُّل الفرنسية إلى العامية في فترة الاستعمار، وشاهدٌ أيضاً على ذاكرة الكلمة بالحمولة المنطوية عليها.

يَقْلِبُ مراد القادري معنى الكلمة. وبهذا القلب يبني دلالات سلوك يحكُم اليومي. وهكذا تنتقلُ الكلمة من سياق الحرب المعروفة لتُدمَج في حرب أخرى، تحتفظ بأسلحتها الخاصة، ويغدو فيها القتل تدميراً خاصاً. إنها حربٌ تنهضُ على الكلام وعلى امتلاك خائضها لأكْثَر من وجه. وشرطها الأساس أن يكونَ المستهدَف فيها غائباً. حضوره يُبطِلُ هذه الحرب. لأبُدَّ من غيابه لتشتعِلَ الحرب. لذلك اختار مراد القادري في تقديمه لهذا الغياب أن يُشَبِّهَهُ بالموت.

لم يتم بناء هذه الدلالة اعتماداً على المعيش اليومي الرابض في العربية العامية وحسب، وإنّما بالاعتماد، أيضا، على روح ساخرة مستمدة من إمكانات هذه العامية، على نحو سَمَحَ بتداخل الجد بالهزل في القصيدة. ذلك أن بناء دلالة جدية، مقترنة بظاهرة اجتماعية سارية في اليومي، تَمَّ بهزل مصاحب لمختلف أطوار القصيدة.

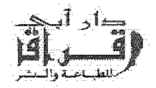
وعموماً، فإن مراد القادري يواصل، بديوانه الجديد **طير الله**، الانخراط في الكتابة بالعربية العامية، ويُسْهِمُ في توسيع متن الشعر المكتوب بهذه العامية. مَتْنٌ يدعو، مع شسوع نماذجه إلى دراسات تطرح أسئلة هذا النمط من الكتابة.

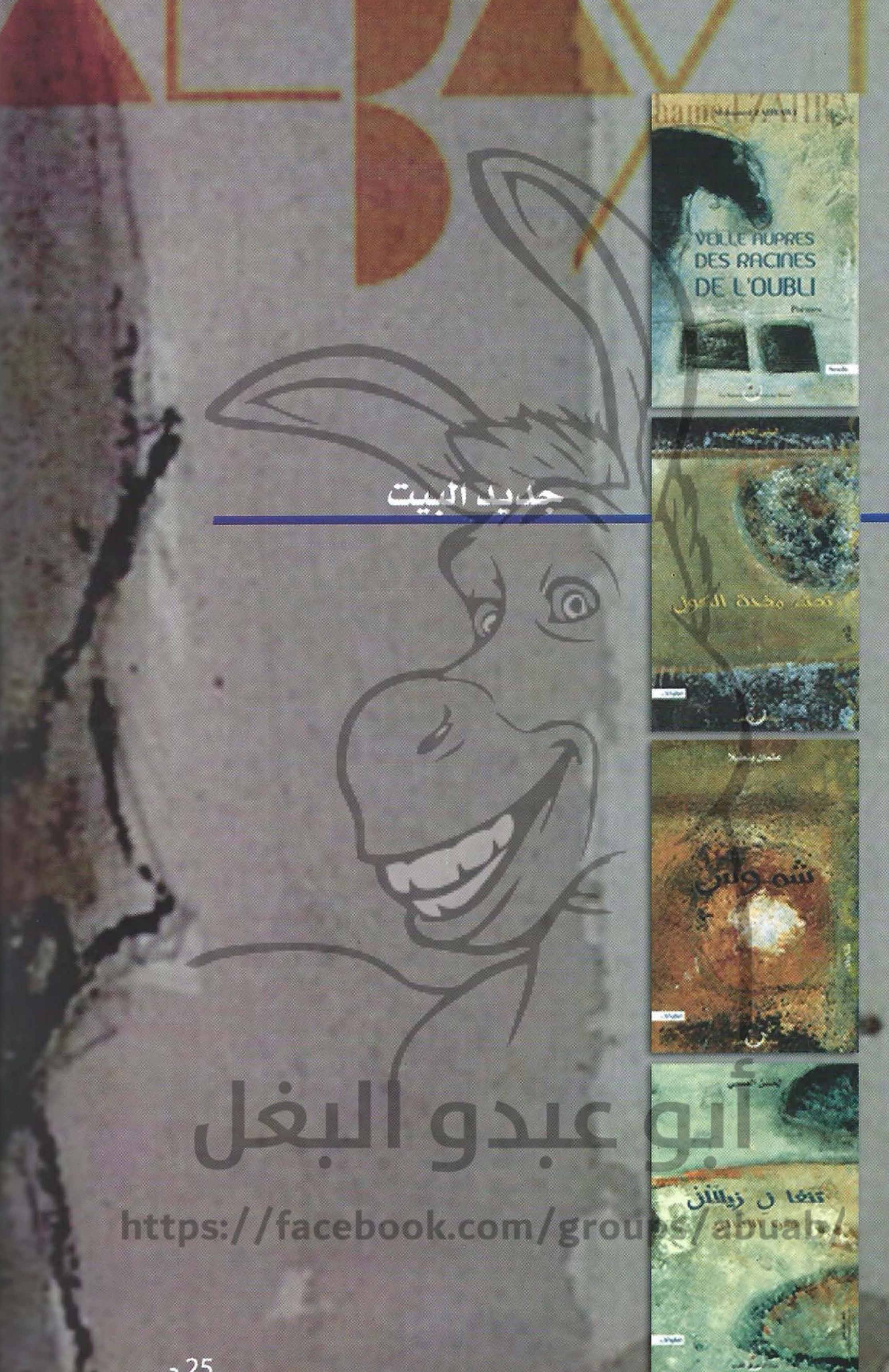
هوامش :

(1) مراد القادري، "**غزيل لبنات**"، دار أبي رقراق، الرباط، ط. 1، 2005، ص. 9.
(2) **المرجع السابق**، ص. 8.
(3) مراد القادري، "**طير الله**"، دار أبي رقراق، الرباط، ط. 1، 2007، ص. 7–8–9.
(4) **المرجع السابق**، ص. 16.
(5) **المرجع السابق**، ص. 22.

❑ ❑ ❑

الإيداع القانوني رقم :
2002/163




جديد البيت
VOILE AUPRES
DES RACINES
DE L'OUBLI
لوحة: م. يوسف الكفافي
تصميم وإخراج: عزيز أزغاي
25 د